

LA ESTÉTICA MUSICAL DE JOSEP SOLER

por Diego Civilotti García

Co-dirección:

Dr. Miguel Salmerón Infante

Dra. Leticia Sánchez de Andrés

TESIS DOCTORAL

2016

Universidad Autónoma de Madrid

Índice

Introducción	5
---------------------	----------

Primera Parte: Josep Soler en la historia de la música española

Capítulo 1. Felip Pedrell (1841-1922) y su contexto.	19
1.1. Música y cultura española a finales del XIX y principios del XX.	
1.2. Pedrell y la música en Cataluña.	
Capítulo 2. Cristòfor Taltabull (1888-1964) en la vida musical y cultural catalana.	37
Capítulo 3. Josep Soler. Vocación, oficio y pensamiento.	63
3.1. Emplazamiento histórico.	
3.2. Apuntes biográficos.	

Segunda Parte: La Filosofía de la Historia en la obra de Josep Soler

Capítulo 1. Esquemas y Categorías Historiográficas.	117
1.1. El aspecto estético-esencialista y el aspecto estético-histórico.	
1.2. División histórica de la música occidental: el mundo cristiano y el mundo no-cristiano. La música como <i>símbolo</i> .	
Capítulo 2. La sociología dialéctica y crítica en la descripción soleriana de los Procesos históricos.	145
Capítulo 3. <i>Herencia</i> y <i>Porvenir</i> . La estética musical de la Segunda Escuela de Viena.	164
3.1. Estética kantiana en la Segunda Escuela de Viena.	
3.2. Raíces históricas en la estética de la Segunda Escuela de Viena.	
3.3. El paradigma evolucionista en la poética de Schoenberg.	
3.4. La recepción de la Segunda Escuela de Viena en Cataluña y España.	
3.5. La consciencia histórica. Schoenberg, Leibowitz y Soler.	
Capítulo 4. La fluctuación de la Historia.	222
4.1. Cuestiones preliminares.	
4.2. La evolución del lenguaje: la agregación armónica.	
4.3. Historia, Ciencia y Música. Una Filosofía de la Historia a la luz de los procesos científicos.	
4.3.1. Modalidad	

- 4.3.2. Tonalidad
- 4.3.3. Crisis Tonal
- 4.3.4. A-Tonalidad
- 4.3.5. Metalenguaje musical

Tercera Parte: Ontología y Estética en el pensamiento de Josep Soler

Capítulo 1. Cosmología, Consciencia y Música: Hacia un metalenguaje musical	328
1.1. Ciencia y Consciencia. La propuesta de Penrose	
1.2. La Consciencia Artística y Musical	
Capítulo 2. Grecia y el pensamiento cristiano en la obra de Soler	367
Capítulo 3. <i>Dios, libertad y eternidad</i> . Espinosa en Soler	404
3.1. El Dios de Espinosa y el Dios de Soler	
3.2. Libertad	
3.3. Arte y Verdad, <i>sub specie aeternitatis</i>	
3.4. El reencuentro de Espinosa en Schelling y Proust	
Capítulo 4. El Ser en el instante del olvido. Heidegger y Soler	454
4.1. La Historia como olvido del Ser	
4.2. Pensamiento, poesía y música en <i>la noche de los dioses</i>	
Conclusiones	475
Fuentes y Bibliografía	483
Anexos	520
Anexo I. <i>¡Montaña!</i> (1951)	
Anexo II. <i>Requiem</i> (1952)	
Anexo III. <i>¿Música o Nueva Música?</i> (1976)	

LA ESTÉTICA MUSICAL DE JOSEP SOLER

RESUMEN

El corpus del pensamiento filosófico del compositor Josep Soler no ha sido abordado de forma sistemática desde la filosofía sino desde la musicología, que al ocuparse de su obra como compositor eventualmente ha glosado diferentes aspectos de su pensamiento y su obra teórica. En lo que respecta estrictamente a nuestro objeto de estudio, la bibliografía existente sobre Soler que en la casi totalidad se centra en su música, no puede dejar nunca de hacer referencia, con mayor o menor grado de profundidad, a su importante corpus de pensamiento. Esto significa que el núcleo central de sus ensayos no ha sido abordado de forma sistemática desde la filosofía sino desde la musicología, que al ocuparse de su obra como compositor eventualmente ha glosado diferentes aspectos de su pensamiento y su obra teórica, en alguna ocasión buscando las correspondencias ideológicas con su obra musical. Por otra parte, para poder evaluar la influencia de Soler sobre la música contemporánea es necesario un trabajo de investigación que estudie específicamente su pensamiento estético desde el ámbito filosófico, ya que ha sido este el que ha tenido mayor repercusión sobre su entorno desde su faceta pedagógica.

En primer lugar llevamos a cabo un análisis de fuentes primarias para un adecuado emplazamiento histórico tanto de Soler como de otras figuras relevantes en su formación ideológica y estética. Para entender cómo eclosiona su pensamiento y la necesidad de explicitarlo en textos de su juventud hasta la actualidad, hemos rastreado tanto publicaciones como correspondencia, manuscritos inéditos y cuadernos que se remontan a la década de los cincuenta, puestos en relación con las circunstancias biográficas y artísticas relevantes para nuestro objetivo, que no es otro que el de ofrecer un estudio global, crítico y riguroso del pensamiento filosófico de Soler. Teniendo en cuenta la inexistencia de estudios específicos, y por lo tanto, la falta de marcos referenciales metodológicos en nuestro ámbito para estudiar la evolución intelectual de un compositor que desarrolla una obra filosófica de envergadura, la orientación metodológica ha estado muy determinada por el objeto de estudio: el texto literario y el filosófico se entremezcla constantemente en la obra escrita de Soler y las fronteras se diluyen.

La orientación implica la lectura profunda de textos convocados a diferentes niveles, en la que resulta imprescindible analizar las filiaciones filosóficas de Soler, para poder valorar aquellas explícitas y también descubrir las que sólo implícitamente sostienen el armazón teórico de sus textos. Aunque focalizamos nuestra atención en los ensayos y artículos de reflexión, puntualmente hacemos referencia a su obra musical en la medida en que tiene una vinculación con ella. El orden que seguimos no es temporal, sino *conceptual*, dado que se trata de un autor que no experimenta grandes cambios durante las cinco décadas que hasta el momento ocupa su obra escrita, análogamente a la constancia y uniformidad que manifiesta su obra musical, lo cual no quiere decir que no existan giros y matices, que en su momento son señalados e incorporados. De este modo, referencias a sus escritos de juventud en los años sesenta pueden verse enlazadas con observaciones de sus últimos escritos: sus obras funcionan a modo de herramientas y su acercamiento es siempre en función de las necesidades conceptuales.

El trabajo se divide en tres partes. En la primera parte presentamos un preámbulo histórico en dos capítulos centrados en las figuras de Pedrell y Taltabull para desembocar en un tercer capítulo en el que nos proponemos ofrecer el emplazamiento histórico del que surge su obra y establecer algunos trazos biográficos centrales para entender la estética y el pensamiento que estudiamos a fondo en las siguientes páginas. En la segunda parte, que iniciamos con un análisis de sus categorías historiográficas a modo de mapa de coordenadas intelectual, nos centramos en el aspecto central de su estética musical: su filosofía de la historia. A continuación, destacamos los vínculos que existen con la primera vanguardia expresionista, y en esa medida analizamos la influencia que sobre Soler ejerce la estética de Schoenberg en su especificidad. Tras ello focalizamos la atención en la correspondencia entre la historia de la música y la historia del pensamiento científico a través de la cual se despliega la filosofía de la historia de Soler, para exponer sus rasgos principales y la vinculación que existe con su lenguaje musical. Esto permite situar en un horizonte de comprensión más amplio la presencia decisiva en la obra de Soler de las propuestas de Roger Penrose, sus principales referentes del pensamiento griego y cristiano, la filosofía de Espinosa y el pensamiento de Heidegger, que estudiamos a lo largo de los cuatro capítulos de la tercera y última parte.

Soler no es un filósofo académico. No obstante, su obra teórica es de interés y relevancia filosófica y su larga génesis puede rastrearse ya en los primeros artículos de juventud escritos durante su principal etapa formativa como compositor. Pese a la importancia que tiene y que él mismo le ha otorgado, hasta el momento su obra escrita no ha sido abordada en el contexto de un estudio global como sí lo ha sido su obra musical. Era por lo tanto necesario un trabajo que abordara todos sus aspectos con una mirada global y unitaria para delimitar el campo de investigación, y hacerlo desde el ámbito filosófico de manera rigurosa. El encuentro con los potenciales contendientes de la tradición occidental que Soler rastrea es uno de los principales objetivos del presente trabajo de investigación. También desde el punto de vista de su obra como compositor, consideramos que conocer en profundidad el pensamiento vertido en su numerosa obra escrita puede ayudarnos a comprender mejor la evolución de su obra musical, así como su singular posición en el contexto de la creación musical contemporánea española desde mediados del siglo XX. Procuramos por lo tanto, obtener elementos que nos permitan descubrir el origen y la motivación para el desarrollo de una obra literaria de amplio bagaje filosófico en un compositor, rastreando características de su obra y el contexto en el que se inserta. Y una vez nos adentramos en aspectos concretos de su pensamiento, describir cómo se articulan las categorías fundamentales en el pensamiento de Soler. En íntima vinculación con ello, estudiamos las filiaciones intelectuales de su filosofía de la historia y el modo en que ésta se nutre de la transversalidad que caracteriza sus ensayos. Era necesario un trabajo de investigación que estudiara específicamente su pensamiento estético desde el ámbito filosófico, ya que éste en igual o mayor medida que propiamente su lenguaje musical, ha tenido repercusión sobre su entorno cultural tanto por sus publicaciones como por su faceta pedagógica. En este sentido, el encuentro con los potenciales contendientes de la tradición occidental que Soler rastrea, procurando partir de la mayor fidelidad no sólo al pensamiento del autor, sino también a su eventual interlocutor, es uno de los principales objetivos del presente trabajo.

Introducción

Josep Soler es uno de los compositores más relevantes del panorama musical español contemporáneo. Sin embargo su obra no se reduce, desde hace más de medio siglo, a su producción musical. Junto a ella existe una larga y constante dedicación a una actividad teórica que ha ido erigiéndose en un corpus filosófico en diálogo con la historia del pensamiento occidental. Ésta ha dado lugar a una cuantiosa producción escrita hasta el punto de que exista una faceta como pensador, en paralelo con su dimensión creativa, de tal magnitud que merece ser considerada de forma autónoma. Por esa razón, en nuestra investigación nos hemos propuesto un estudio exhaustivo y sistemático exclusivamente centrado en este aspecto de su obra, hasta ahora estudiado sólo parcialmente desde la musicología. Exploraremos por lo tanto, toda su producción escrita, para procurar deducir de dicha exploración un estudio riguroso del pensamiento estético musical del autor. Si bien puntualmente lo hemos puesto en relación con su obra musical, esto sólo se ha hecho cuando nuestro estudio requería una aclaración o ilustración del aspecto que estábamos analizando, o bien cuando el trabajo comparativo nos servía para mostrar las conexiones entre su pensamiento estético y su actividad creativa.

Aunque tenemos en cuenta, además de todos los trabajos que Soler ha publicado, aquellos inéditos o en proceso de publicación hasta el momento, nuestra investigación tiene como primer condicionante el hecho de que se trate de un autor que sigue en activo, aunque su trayectoria de seis décadas sea lo suficientemente amplia para que las conclusiones aporten una imagen definitiva. Por otra parte, si bien no dejamos de hacer referencias a su creación musical, que en ocasiones nos servirán como respaldo argumentativo y en otras para ilustrar las correspondencias con su pensamiento, para los análisis de su obra musical a lo largo del trabajo nos remitimos a las contribuciones que ya existen por parte de aquellos que hasta ahora se han ocupado de ello. Nuestro foco de atención es exclusivamente su aportación filosófica, que en cualquier caso no se podrá desligar de su aportación creativa siempre que se pretenda estudiar su obra y su legado.

La obra teórica de Soler es de interés y relevancia filosófica y su larga génesis puede rastrearse ya en los primeros artículos de juventud escritos para la revista *Serra d'Or* desde 1960 que coinciden con el magisterio de Cristòfor Taltabull (1960-1964) en su principal etapa formativa como compositor.¹ No tenemos constancia de que exista en otro compositor contemporáneo de nuestro país una producción filosófica paralela y en coherencia con su faceta creativa de tal envergadura y extensión, fruto de una constante preocupación acerca de diversas cuestiones como son la relación entre ética y estética, el lugar del artista en la sociedad o el estatuto ontológico del fenómeno musical y artístico como tal. No obstante, pese a la importancia que tiene y que él mismo le ha otorgado, hasta el momento su obra escrita no ha sido abordada en el contexto de un estudio global como sí lo ha sido su obra musical. Ni en el ámbito musicológico ni el filosófico existe un trabajo que se ocupe de todos sus aspectos con una mirada global y unitaria que delimite el campo de investigación. Ángel Medina es autor de la obra monográfica de mayor relevancia sobre la obra musical de Soler: *Josep Soler. Música de la Pasión*.² En el quinto capítulo titulado “El valor ético de la estética soleriana” el musicólogo aborda su pensamiento para mostrar que la producción ensayística ya trasciende la figura como compositor, pero ceñido a lo “esquemático” como reconoce el mismo autor,³ cuya obra focaliza su atención en su obra musical aunque no descuide ninguna de las facetas de Soler. Aún así, es del año 1998 y por lo tanto no puede tener en cuenta los ensayos de mayor enjundia filosófica, entre los que están: *Otros escritos y poemas* (1999) *Tiempo y Música* –en colaboración con Joan Cuscó– (1999) *Nuevos escritos y poemas* (2003), *J.S. Bach. Una estructura del dolor* (2004), *Música y Ética* (2006), *Musica Enchiriadis* (2011), *Últimos escritos* (2014) y los manuscritos que se recogen en un volumen de próxima aparición (*en el árbol del dios doliente*) que ahora debemos tener presente. En este sentido, llenar ese hueco, podría contribuir a estudiar de forma sistemática el pensamiento estético de otras figuras relevantes de la música contemporánea de nuestro país.

¹ Recogidos en un volumen reciente: CUSCÓ, Joan (ed.) *Música i espiritualitat*. Scialare. Vilafranca del Penedès, 2016.

² MEDINA, Ángel. *Josep Soler. Música de la pasión*. ICCMU/Fundación Autor. Madrid, 2011 (3ª ed., 1ª ed., 1998).

³ *Ibid.*, p.147.

Por otra parte, para poder evaluar la influencia de Soler sobre la música contemporánea española, y de este modo valorar y eventualmente matizar las apreciaciones que se han vertido sobre su obra, era necesario un trabajo de investigación que estudiara específicamente su pensamiento estético desde el ámbito filosófico, ya que éste ha tenido una repercusión sobre su entorno cultural tanto por sus publicaciones como por su faceta pedagógica, en igual o mayor medida que su obra musical.

El principal objetivo de la investigación es abordar de forma sistemática el pensamiento estético de Soler a través de un estudio exhaustivo de todos los textos publicados e inéditos que ha escrito hasta la actualidad. Asimismo, el encuentro con los potenciales contendientes de la tradición occidental que el autor rastrea, procurando partir de la mayor fidelidad no sólo al pensamiento del autor sino también a su eventual interlocutor, es uno de los objetivos y al mismo tiempo desafíos del presente trabajo de investigación.

En líneas generales, nos proponemos responder a los principales interrogantes en torno a su trabajo teórico que nos ha suscitado la propia investigación. Para ello hemos procurado obtener todos los elementos que nos permitan descubrir el origen y la motivación para el desarrollo de una obra escrita de amplio bagaje filosófico en un compositor, rastreando características de su obra y el contexto en el que se inserta. Y una vez nos adentramos en aspectos concretos de su pensamiento, describir cómo se articulan las categorías fundamentales en el pensamiento de Soler, con especial atención a la identificación de ética y estética, teniendo como horizonte su diagnóstico de la pérdida de dirección histórica, y analizar el modo en el que todo ello dialoga con su dimensión creativa. En íntima vinculación con ello, procuramos estudiar las filiaciones intelectuales de su filosofía de la historia así como desvelar el modo en que ésta se nutre de la transversalidad que caracteriza sus ensayos.

Todos los capítulos están interrelacionados, en busca de consistencia y coherencia, dos factores fundamentales en un trabajo de estas características. De este modo, la organización estructural del trabajo se respalda en dos pilares fundamentales, que coinciden con la segunda y tercera parte compuestas de cuatro capítulos cada una, tras una primera de contextualización. Por una parte, la centralidad de la filosofía de la historia en el pensamiento estético de Soler, analizada en la segunda parte. Y por otra, los principales referentes filosóficos de Soler que desbrozamos en la tercera parte, puesto que

a partir del diálogo con ellos se construye su armazón teórico. Una de las complejidades del trabajo viene determinada por la voluntad de presentar un emplazamiento histórico como compositor para un estudio centrado en su trabajo como pensador. Para comprender el lugar de la estética de Soler en la historia hemos decidido situar a los dos antecesores de un recorrido que se despliega en tres momentos y que desemboca en él: Felip Pedrell, Cristòfor Taltabull y Josep Soler, que se encadenan a través de una relación de maestro-discípulo. Por eso, sin pretensiones de exhaustividad en la medida en que el presente trabajo se centra en su corpus de pensamiento y no en su faceta de compositor aunque no deje de tenerla en cuenta, hemos procurado cifrar la significación histórica de Pedrell y Taltabull en su contexto cultural y musical, ya que ambos tendrán resonancia en la obra de Soler tanto musical como teórica. Para ello, debemos antes comprender, aunque sea a través de una visión panorámica que nos impida extraviarnos en detalles, un camino trazado por la música española y catalana que hunde sus raíces en el siglo XIX y atraviesa distintos períodos y corrientes históricas. Todo ello, para llegar al tercer y último capítulo con garantías de situar con rigor y sentido la obra y el pensamiento de Soler.

En la medida en que para ofrecer razones que expliquen cómo se origina en Soler esa larga e intensa dedicación al ensayo, se han establecido correspondencias con su contexto histórico, también resulta de interés para nuestra investigación trazar el emplazamiento histórico de su obra que ha recibido distintos tratamientos lo largo de las últimas décadas. En primer término, ha sido tratado desde el criterio generacional, trasladado a la musicología española por Enrique Franco⁴ quien parte de la teoría de las generaciones sistematizada por Ortega y Gasset.⁵ Sin embargo, compartimentar la historia en estancias compactas e impermeables en ocasiones ha dificultado la comprensión de la complejidad y diversidad de propuestas estéticas en una misma época, así como de elementos que

⁴ FRANCO, Enrique. “Generaciones musicales españolas” en CASARES, Emilio (ed.) *La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca 1915/1939*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Madrid, 1986, pp. 35-37.

⁵ ALONSO, Celsa. “La música española y el espíritu del 98”. *Cuadernos de música Iberoamericana*. Vol. 5, 1998, p. 79. Alonso propone para la llamada *generación del 98* el concepto de *espíritu del 98*, más amplio y flexible. Para Ortega la generación es un órgano que compone el cuerpo histórico, constituye lo que subyace en la multiplicidad de fenómenos y permite comprender el encadenamiento histórico articulado a través de una continuidad, tal y como lo expone en su texto *En torno a Galileo* (Vid. ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas. Vol. 5 (1932-1940)*. Taurus. Madrid, 2006).

comparten generaciones diferentes. Intentar encontrar un número de compositores que compartan una misma actitud sobre la que se propone una definición, puede conducir a la conclusión de que no exista un número relevante o incluso de que no exista estrictamente ninguno. Al aplicar dicho criterio a la obra de Soler se le ha situado dentro de la denominada “Generación del 51”,⁶ aunque tanto como su inclusión como la propia denominación común haya sido muy discutida posteriormente,⁷ hasta dejar de aparecer en publicaciones más recientes.⁸

Por otra parte, las categorías generacionales y la que coincide temporalmente con la obra de Soler –la Generación del 51– no parece metodológicamente útil para situarla por diferentes razones que se desprenden tanto de la actitud y el criterio ideológico del autor, como de las características que la definen, por lo que renunciamos a ella como marco

⁶ Grupo que inicialmente se autodenominó *Grupo Nueva Música*, pero que terminó llamándose *Generación del 51* a propuesta de Cristóbal Halffter, ya que muchos finalizaron el Conservatorio ese año (CASARES, Emilio. *Cristóbal Halffter*. Universidad de Oviedo, 1980, p. 21). Ya en 1970 Marco sitúa a Soler entre uno de los miembros más jóvenes de la Generación del 51 aunque subraye la posición, a su juicio particular, respecto a otros compositores que el autor incorpora a esa misma generación (MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia*. Guadarrama. Madrid, 1970, p.52). Posteriormente Charles incluye a Soler entre los compositores “más solicitados y de mayor reconocimiento” de la Generación del 51” junto a Ramón Barce, Carmelo Bernaola, Anton García Abril, Joan Guinjoan, Cristóbal Halffter, Tomás Marco y Luis de Pablo (CHARLES, Agustí. *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*. Rivera. Valencia, 2002, p.5).

⁷ Medina lo ha hecho al ocuparse del período 1936-1956, refiriéndose a los años cincuenta como la década más oscura del franquismo en términos musicológicos, rechazando la etiqueta de Generación del 51 y atribuyéndola a una invención en cuya difusión colaboró activamente Sopeña (MEDINA, Ángel. “Música española 1935-1956: rupturas, continuidades y premoniciones” en Pérez Zaldondo, Gemma y otros (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. (Vol. 1) Universidad de Granada, 2001, p.72).

⁸ Cortés, al situarlo en la historia de la música catalana ni siquiera menciona dicho criterio historiográfico (CORTÉS, Francesc. “La música dels segles XIX-XX” en Bonastre, Francesc y Cortés, Francesc (coord.) *Història crítica de la Música Catalana*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 2009, pp.423-514). Gan Quesada, señalando todas las reservas, se refiere a “compositores del 51”, pero ya no sitúa a Soler entre ellos (GAN QUESADA, Germán. “A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española” en González Lapuente, Alberto (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Vol. 7) *La música en España en el siglo XX*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid, 2012, p.203).

historiográfico. Asimismo, el aislamiento más o menos voluntario⁹ de Soler podría tener también causas que están en relación con el contexto en el que se desarrolla su obra así como con la trayectoria musical y cultural española y catalana que lo precede. Por eso parece conveniente situar y enfrentar al autor con su contexto cultural y musical, y en última instancia explicar o matizar ese aislamiento, que es otro de los horizontes de nuestro trabajo.

En lo que respecta al estudio propiamente de su producción filosófica que desarrollamos en la segunda parte, son varios los propósitos que nos hemos fijado. En primer lugar, llevar a cabo un análisis de las categorías historiográficas que Soler maneja a modo de mapa de coordenadas intelectual, con el objetivo de dilucidar cuáles son las principales categorías historiográficas y de dónde proceden, lo que supone un punto de partida para descubrir las primeras fuentes teóricas de su pensamiento, cimentado en su filosofía de la historia. Si este aspecto es central, es porque la mirada de Soler hacia la historia no es la del musicólogo o historiador; no se trata de una mirada científica sino artística y filosófica. Por lo tanto, por una parte su concepción es la de un creador en diálogo riguroso y comprometido con su herencia, y por otra, la de un pensador que practica una reflexión con y desde el pasado. Es decir, el dato histórico no es un punto de llegada sino de partida, ofreciendo un sostén teórico a su pensamiento estético y a la configuración de un corpus de ideas que no dejan de alimentarse creativamente del estudio de la historia. En la segunda parte y especialmente en el segundo capítulo, nos hemos propuesto poner en diálogo los textos de Soler con las reflexiones de un autor que prácticamente no menciona y con el que entra en contacto sólo de forma tardía: Theodor W. Adorno. Las razones de esta elección –que detallamos a lo largo del capítulo– parten de considerar la hipótesis de que la interpretación soleriana de los procesos históricos, cuya toma de posición se halla esencialmente en sus primeros ensayos (sus artículos para *Serra d'Or* (1960-1969), *Fuga, Técnica e Historia* (1980) y *La música* (1982), a los que dedicamos mayor atención en este aspecto), tiene puntos divergentes y está concebida en momentos distintos, pero es solidaria de las preocupaciones y las valoraciones de la perspectiva histórica de la Segunda Escuela de Viena y de Adorno como su albacea intelectual. No

⁹ MEDINA, Àngel. *Josep Soler...*, pp. 23 y 31. También: PESSARRODONA, Àurelia. “L'Expressió del sentiment cristià a la música contemporània” (1945-2000): Messiaen, Soler, Penderecki, Pärt, Gubaidulina”. Fundació Joan Maragall. Barcelona, 2002.

se pretende pues, rescatar el pensamiento de éste –lo que excedería del objetivo del apartado y nos remitiría a otros ensayos– para ponerlo en relación con la filosofía de la historia que hay en Soler, sino las reflexiones del Adorno más belicoso –teniendo en cuenta el contexto en el que se producen– que se hallan en textos del carácter de *Filosofía de la nueva música* para valorar cómo mediatizan la recepción filosófica de la estética de Arnold Schoenberg que encontramos en Soler.¹⁰ Los vínculos que existen con la primera vanguardia expresionista son destacados en el tercer capítulo, y en esa medida es subrayada la influencia que ejerce la estética de Schoenberg en su especificidad, que se distancia sensiblemente de las reflexiones de Adorno. En el cuarto capítulo hemos tomado como punto de partida la correspondencia entre la historia de la música y la historia del pensamiento científico a través de la cual se despliega la filosofía de la historia de Soler, para exponer sus rasgos principales y la vinculación que existe con su lenguaje musical. Esto lo hacemos con el objeto de situar en un horizonte de comprensión más amplio la presencia decisiva en la obra de Soler de las propuestas de Roger Penrose, sus principales referentes del pensamiento griego y cristiano, la filosofía de Baruch Espinosa¹¹ y el pensamiento de Martin Heidegger, que estudiamos a lo largo de los cuatro capítulos de la tercera y última parte.

Asimismo, nos proponemos exponer las luces y sombras de una obra que en el legítimo afán de trazar un enfoque holista, podría padecer en ocasiones de eclecticismo, a la vez que es capaz de enriquecer con su aportación el pensamiento estético actual si se acomete con rigor una tarea de análisis y comentario. Dicha tarea no puede eludir el diálogo con las corrientes actuales, en la medida en que uno de los objetivos de ésta es precisamente el de abordar la obra de Soler como modelo propedéutico para una teoría del arte en el contexto actual. Nuestra investigación se propone ofrecer un estudio que además de poner de relieve la relevancia filosófica de su aportación para el pensamiento estético

¹⁰ De todas formas, no podremos dejar de lado ensayos en los que se apoya su armazón teórico como su *Teoría Estética* o la *Dialéctica de la ilustración*, así recogidos en su obra completa: *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970; como también en la traducción que ha emprendido desde 2003 Akal: *Obra completa*, Akal, Madrid, 2003.

¹¹ Seguimos la grafía que propone Soler –quien la toma de Vidal Isidro Peña (traductor de Espinosa y antiguo Catedrático de filosofía de la Universidad de Oviedo), quien la utiliza desde su tesis doctoral *El materialismo de Espinosa* (1972)– menos frecuente que la de *Spinoza*, y que tiene en cuenta el origen sefardí del filósofo holandés.

contemporáneo, contribuya a dotar de más elementos de juicio y de una mayor profundidad los análisis que se hagan sobre su obra y su figura como compositor, de modo que estos se vean enriquecidos y sean comprendidos en una totalidad coherente. Se trata de una necesidad ya reconocida desde la musicología, como ha señalado Francesc Cortès, quien considera indispensable un estudio profundo de su producción escrita para entender su creación musical, asentada sobre un sistema estético coherente.¹² En definitiva, desde el punto de vista de su obra como compositor conocer en profundidad el pensamiento vertido en su numerosa obra escrita puede ayudarnos a comprender mejor la evolución de su obra musical, así como su singular posición en el contexto de la creación musical contemporánea española desde mediados del siglo XX. Es también este el propósito de nuestro trabajo.

Medina advertía hace dos décadas de la escasa bibliografía que había generado hasta el momento la obra de Soler.¹³ Su propia aportación, dedicada a estudiar con exhaustividad la vida y la obra de Soler, ha contribuido en gran medida a paliar la situación aunque posteriormente no se haya incrementado significativamente la bibliografía, si bien hay publicaciones posteriores de relevancia y la frecuencia de éstas se ha visto puntualmente intensificada en los últimos años. Más allá de la tesis de gustí Bruach sobre las óperas de Soler cuya defensa en la Universidad Autónoma de Barcelona en 1997 ya cita Medina – publicada en 1999–¹⁴ y la tesis en curso de Teodor Roura en la Universidad de Barcelona bajo la dirección de Xosé Aviñoa sobre su música vocal, se ha publicado un revelador diálogo en materia biográfica con Joan Cuscó en *Josep Soler i Sardà. De la vocació a l'ofici* (2001),¹⁵ y en ocasión del 75 aniversario de Soler, una edición colectiva coordinada por Cuscó en la que colaboran diferentes especialistas además del propio coordinador (Agustí Bruach, César Calmell, Diego Fernández Magdaleno, Joan Pere Gil, René Leibowitz, Ángel Medina, Teodor Roura y Leticia Sánchez de Andrés) para arrojar luz sobre varios aspectos de su obra, cada uno desde su propio ámbito: *Josep Soler i Sardà*.

¹² CORTÈS, Francesc. “La música dels segles XIX-XX” en Bonastre, Francesc y Cortès, Francesc (coord.) *Història crítica de la Música Catalana*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 2009, p.496.

¹³ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.15.

¹⁴ BRUACH, Agustí. *Las óperas de Josep Soler*. Alpuerto. Madrid, 1999.

¹⁵ SOLER, Josep y CUSCÓ, Joan. *Josep Soler Sardà. De la vocació a l'ofici*. Museu de Vilafranca/Museu del Vi. Vilafranca del Penedès, 2001. La traducción castellana, que es la que seguimos, se publicó dos años más tarde en Libros del Innombrable (Zaragoza, 2003).

Compondre i viure (2010).¹⁶ La propia monografía de Medina se ha reeditado en 2011, en una edición conmemorativa del XI Premio Tomás Luis de Victoria concedido a Soler, a la que se añade una entrevista y una actualización del catálogo de obras y la discografía hasta la fecha de publicación. El otorgamiento de la medalla Paul Harris de Club Rotary de Vilafranca del Penedès (2013) ha dado lugar a una publicación de Cuscó que sitúa la producción operística de Soler en el contexto de la creación musical dramática en Cataluña y Vilafranca del Penedès,¹⁷ y el 80 aniversario en 2015 también se ha aprovechado para que vean la luz dos publicaciones editadas por Cuscó que no amplían sino que esencialmente recuperan textos anteriores.¹⁸

En lo que respecta estrictamente a nuestro objeto de estudio, la bibliografía existente sobre Soler que en la casi totalidad se centra en su música, no puede dejar nunca de hacer referencia, con mayor o menor grado de profundidad, a su importante corpus de pensamiento. Esto significa que el núcleo central de sus ensayos no ha sido abordado de forma sistemática desde la filosofía sino desde la musicología, que al ocuparse de su obra como compositor eventualmente ha glosado diferentes aspectos de su pensamiento y su obra teórica, en alguna ocasión buscando las correspondencias ideológicas con su obra musical. En la tesis de Bruach el autor menciona la excepcionalidad de una obra “acompañada de un trabajo constante y paralelo en el terreno del ensayo y por la preocupación por las más diversas disciplinas del pensamiento humano, que

¹⁶ CUSCÓ, Joan (coord). *Josep Soler. Compondre i viure*. Andana. Vilafranca del Penedès, 2010. La edición castellana se ha publicado poco después, el mismo año: *Josep Soler. Componer y vivir*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2010.

¹⁷ CUSCÓ, Joan. *Josep Soler, Vilafranca i l'òpera a Catalunya*. Scialare. Vilafranca del Penedès, 2014. (El volumen incluye en formato DVD una entrevista a Soler realizada por Paton Soler para *Penedès Televisió* (PTV) en 2013).

¹⁸ En primer lugar, *L'art invisible* (CUSCÓ, Joan (ed.) *L'art invisible*. Scialare. Vilafranca del Penedès, 2015) en el que se incluye un artículo de su maestro Cristòfor Taltabull de 1909 tras su experiencia en Alemania, un texto del crítico Antonio Fernández-Cid en el que hace un balance de la obra de Soler en 1973, y una breve visión del pianista Diego Fernández Magdaleno sobre la influencia que ha tenido en él Soler. El segundo, *Música i espiritualitat* (CUSCÓ, Joan (ed.) *Música i espiritualitat*. Scialare. Vilafranca del Penedès, 2016) consiste en una selección de las colaboraciones más importantes que Soler llevó a cabo para *Serra d'Or* entre 1960 y 1964, junto a una entrevista en la que hace balance de sus primeros textos cincuenta años más tarde.

ocasionalmente encuentran algún eco más o menos lejano en su propia música”,¹⁹ sin llegar a desarrollar una cuestión que queda fuera del foco de estudio de la investigación. En este sentido, particularmente los capítulos de Sánchez de Andrés²⁰ y Calmell²¹ dentro del volumen colectivo coordinado por Cuscó –así como diversos trabajos de este último²² desde su coautoría con Soler en *Tiempo y música*–²³ ofrecen una valiosa pauta de la dimensión teórica del pensamiento de Soler y de su largo recorrido que nos proponemos explorar y dilucidar en este trabajo.

La elección metodológica ha estado conscientemente determinada por el pensamiento de Soler, que como objeto de estudio exige un acercamiento de carácter interdisciplinar. Por una parte, el texto literario y el filosófico se cruza constantemente en su obra escrita y las fronteras se diluyen, lo que implica que nuestro estudio acude tanto al análisis literario como a la lectura del texto estético. Por otra parte, para entender las líneas maestras que vertebran su pensamiento, resulta imprescindible incorporar las categorías procedentes de todos los campos de los que se nutre. En este sentido, tanto el planteamiento de este trabajo como la propia naturaleza del objeto estudiado demanda una perspectiva que involucre textos de diferentes ámbitos. Siguiendo esta lógica, el tratamiento de la primera parte en la que emplazamos al autor en la historia de la música española y catalana, incorpora un enfoque derivado del análisis histórico y musicológico. Si bien los dos primeros capítulos de la segunda parte se ocupan de aspectos en los que Soler utiliza conceptos derivados de la Teoría Crítica, en el cuarto capítulo de la segunda parte dedicado a su filosofía de la historia y el primero de la tercera, que estudia diferentes aspectos de su teoría de la consciencia, se aplica una perspectiva metodológica que

¹⁹ BRUACH, Agustí. *Las óperas de Josep Soler...*, p.15.

²⁰ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. “Música, Cosmología y Ética en el pensamiento de Josep Soler” en Cuscó, Joan (coord.) *Josep Soler...*, pp.47-76.

²¹ CALMELL, César. “Josep Soler en sus escritos sobre música” en Cuscó, Joan (coord.) *Josep Soler...*, pp.77-103.

²² Los principales son: CUSCÓ, Joan. “Música i Cultura”. *Revista Catalana de Musicologia*, nº 1, 2001, pp.209-217; “Verdaguer en música. La contemporaneïtat d’una poètica”. *Anuari Verdaguer*, nº 18, 2010, pp.129-140; “Eugeni d’Ors: la filosofia como música”. *Cuadernos salmantinos de filosofia*. Nº 37, 2010, pp.191-200; “Eugeni d’Ors. Filosofia i humanisme en el segle XX”. *Revista d’història de la filosofia catalana*. Nº 6, 2013, pp.93-115; *Josep Soler, Vilafranca i l’òpera a Catalunya*. Scialare. Vilafranca del Penedès, 2014; “Notes a l’òpera *Èdip i Jocasta* de Josep Soler”. *Serra d’Or*, nº 651, 2014, pp.52-54.

²³ CUSCÓ, Joan y SOLER, Josep. *Tiempo y música*. Boileau. Barcelona, 1999.

incorpora conceptos de la musicología, la historia y la filosofía de la ciencia, la epistemología y el campo más específico de la filosofía de la mente. Los siguientes capítulos de la tercera parte, demandan por otro lado categorías procedentes de la hermenéutica y la ontología. Por lo tanto, en nuestro enfoque hacemos dialogar constantemente los discursos de estas disciplinas de manera que podamos extraer de dicho diálogo consecuencias sobre el pensamiento del autor.

El primer acercamiento ha sido el de la recopilación y consulta de fuentes, tanto para tener una concepción general de la obra, como para situarla en su entorno inmediato. En este sentido, hemos llevado a cabo un análisis de fuentes primarias para un adecuado emplazamiento histórico tanto de Soler como de otras figuras relevantes en su formación ideológica y estética. Asimismo, las entrevistas personales al autor han constituido una herramienta de importancia a lo largo de todo el proceso de investigación. Para entender cómo eclosiona su pensamiento y la necesidad de explicitarlo en textos de su juventud hasta la actualidad, hemos rastreado tanto sus publicaciones como la correspondencia, los manuscritos inéditos y los cuadernos personales que se remontan a la década de los cincuenta, puestos en relación con las circunstancias biográficas y artísticas relevantes para nuestro objetivo, que no es otro que el de ofrecer un estudio global, crítico y riguroso del pensamiento filosófico de Soler. Por esa razón, hemos realizado un vaciado completo de todos los textos que existen hasta el momento.

El orden que hemos decidido seguir no es cronológico sino conceptual, dado que se trata de un autor que no experimenta grandes cambios durante las más de cinco décadas que hasta el momento ocupa su obra escrita, análogamente a la constancia y uniformidad que manifiesta su obra musical, lo cual no quiere decir que no existan giros y matices, que en su momento son señalados e incorporados. De este modo, referencias a sus escritos de juventud en los años sesenta se ven enlazadas con observaciones de sus últimos escritos: sus obras funcionan a modo de herramientas y su acercamiento es siempre en función de las necesidades conceptuales. La obra de Soler practica un diálogo constante con la gran tradición del pensamiento occidental, armando su instrumental teórico con numerosas aportaciones filosóficas al problema del arte. Esto significa que sus interlocutores son convocados en tres niveles: su aportación histórica, la confluencia con el corpus teórico de Soler y la lectura crítica que desarrollamos en el encuentro entre ambos.

En la primera parte presentamos un preámbulo histórico en dos capítulos que tienen como núcleo las figuras de Felip Pedrell y Cristòfor Taltabull para desembocar en el tercero donde ofrecemos el emplazamiento histórico del que surge la obra de Soler y establecemos algunos trazos biográficos centrales para entender la estética y el pensamiento que estudiamos a fondo en las siguientes páginas. De forma complementaria, hemos tenido en cuenta tanto sus primeros textos como aquellos que revelan una postura en un momento de madurez, y por la relevancia que adquieren en su trayectoria biográfica e intelectual reproducimos íntegramente tres de ellos en los anexos. Es el caso de *¡Montaña!* (1951),²⁴ *Requiem* (1952),²⁵ y *¿Música o Nueva Música?* (1976).²⁶

Tras reseñar en la primera parte las circunstancias históricas en las que escribe, en la segunda parte centramos nuestra atención en el aspecto central de su estética musical: su filosofía de la historia. En un primer capítulo examinamos conceptos historiográficos implícitos desde sus primeros ensayos que tienen resonancia en su obra musical. En el segundo, la influencia de las tesis de Adorno en el pensamiento de Soler. Tras ello, analizamos en el tercer capítulo profundidad la presencia del pensamiento estético de Schoenberg y la Segunda Escuela de Viena en su obra, subrayando los rasgos estéticos e intelectuales que más influyen en él, así como de René Leibowitz –principal impulsor del

²⁴ En este poema –el primer texto que conservamos de Soler– un joven autor que cumple dieciséis años manifiesta su impulso idealista a través de la metáfora de la montaña. Más allá de la evidencia de una metáfora juvenil, el texto nos revela el espíritu de alguien que quiere trascender su situación histórica y su contexto, así como una sensibilidad casi espontánea hacia la trascendencia y la soledad: ambos elementos, estrechamente relacionados, que reencontraremos una y otra a vez a lo largo de la obra de Soler. La última palabra del texto es *nada*; la última del texto siguiente (Anexo II) es *infinito*. Dos conceptos de relevancia, como veremos, en el pensamiento de Soler.

²⁵ Se trata de un breve cuento publicado cuando el autor tenía diecisiete años, revelador de su relación con Vilafranca, donde Soler pone en la mirada extrañada de una desconocida protagonista los gigantes, diablos y *castellers* de las fiestas de su ciudad natal. Junto a ello, una referencia a los cipreses del cementerio. En relación con el conocimiento que en 1951 Soler tenía de la grabación de *Erwartung*, Op.17 de Schoenberg por Dmitri Mitropoulos, Gil ha señalado su posible filiación argumental con esta obra (GIL BONFILL, Joan Pere. “Poesía de Cámara” en CUSCÓ, Joan. *Josep Soler i Sardà. Componer y vivir...*, p.200).

²⁶ Se trata de un discurso escrito de fuerte carga ideológica, que no ha sido publicado hasta el momento y que fue leído por Soler en Barcelona el 4 de febrero de 1976, en el marco de la VI Semana de Nueva Música organizada por la Comisaría de la Música.

dodecafonismo en Francia y de quien Soler fue discípulo en París—. El cuarto y último capítulo es el más extenso de la segunda parte; en él, tras un estudio comparativo que pone vincula su filosofía de la historia, su concepción armónica y la evolución de su propio lenguaje musical como compositor, desbrozamos las nociones fundamentales de su filosofía de la historia a la luz de los conceptos procedentes de la física teórica y el pensamiento matemático que paulatinamente Soler incorpora a su pensamiento.

Los últimos apartados del capítulo que cierra la segunda parte enlazan con el primer capítulo de la tercera parte, en la que comenzamos estudiando el influjo de las propuestas de Penrose acerca de la consciencia, que recurren a conceptos de la física moderna y la matemática. Este primer capítulo se apuntalan los principios fundamentales de la ontología del pensamiento de Soler, lo que nos permite entender cómo incide en él y cómo se articula, junto al pensamiento matemático, la lectura del pensamiento griego y cristiano, la tradición mística, la obra de Espinosa, y la interpretación personal de determinadas aportaciones de Heidegger a la estética y la metafísica, que consolidan la ontología que a su vez cimienta todo el pensamiento estético de Soler.

Somos conscientes de dos riesgos derivados por un lado, de las características de los textos estudiados, y por otro del enfoque que propone este trabajo. Acerca de los textos, cabe destacar una cierta complejidad en el estilo de Soler, en el que categorías que vertebran su pensamiento son frecuentemente en sus ensayos metáforas de tinte místico nada evidentes, que exigen un esfuerzo hermenéutico para dilucidar su sentido. Por otro lado, el principal riesgo que conlleva dicha metodología radica en la diversidad y extensión de la obra, que desde los años noventa se acentúa. Esto amenaza principalmente al nivel de profundidad analítica de cada uno de los apartados y puede repercutir en la atención a los detalles. Para evitarlo, las proporciones y complejidad de cada apartado nos proporcionarán la medida para considerarlos bosquejos de futuras investigaciones. La aportación de la nuestra, en cualquier caso, deberá seguir alimentándose del diálogo con aquellas que sigan estudiando el legado de su creación musical, del que no se ha dicho tampoco aún la última palabra.

Primera Parte: Josep Soler en la historia de la música española

Capítulo 1. Felip Pedrell (1841-1922) y su contexto.

- 1.1. Música y cultura española a finales del XIX y principios del XX.
- 1.2. Pedrell y la música en Cataluña.

Capítulo 2. Cristòfor Taltabull (1888-1964) en la vida musical y cultural catalana.

Capítulo 3. Josep Soler. Vocación, oficio y pensamiento.

- 3.1. Emplazamiento histórico.
- 3.2. Apuntes biográficos.

1. Felip Pedrell (1841-1922) y su contexto.

1.1. Música y cultura española a finales del XIX y principios del XX.

Mientras que en la Europa romántica el oficio de compositor se dignifica y eleva entroncándolo con la actividad intelectual de su contexto, en la España del siglo XIX se lamenta una y otra vez el proceso inverso, en el que la degradación en la enseñanza está acompañada del desamparo en el que quedó la actividad musical con la desamortización de Mendizábal (1836-1837), antes bajo administración de una Iglesia que la ponía al servicio de sus actos litúrgicos, ahora olvidada por una sociedad y un Estado que no la considera relevante. Casares sostiene que en el ámbito educativo español desde mediados del siglo XIX, “desde la época de Isabel II, la música desaparece como ciencia y como arte; la clase política, intelectual, los hombres de leyes vivirán de espaldas a este fenómeno.”²⁷ Y de la misma forma, los compositores en su mayoría no tenían la preparación intelectual suficiente para insertarse en el universo cultural. De todas maneras no debemos subestimar tan pronto la actividad musical de una época que demasiadas veces ha sufrido agravios comparativos o valoraciones poco ecuanímes, formuladas desde posturas interesadas y emprendiendo una lectura retrospectiva que intenta justificar el presente desde el que se lleva a cabo, cayendo en ocasiones en una condena simplista.²⁸

Se ha afirmado también que las observaciones desde el extranjero sobre la música española (Fétis y Hanslick, a destacar entre ellas²⁹) contribuirán, entre otras cosas, a dotar de un carácter nacionalista las investigaciones históricas que se intentarán defender de una visión negativa. Sin embargo, cabe contextualizar dichas investigaciones en el contexto más amplio de una cultura romántica europea que lleva a cabo una revalorización de la música y en la misma lógica de los nacionalismos europeos que

²⁷ CASARES, Emilio. “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”. *Recerca Musicològica*, nº 11-12, 1991, p.260.

²⁸ ALONSO, Celsa. “La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina” en ALONSO, Celsa y CASARES, Emilio. *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, 1995, p.257 y ss.

²⁹ CORTÉS, Francesc. “Nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936”. *Recerca musicològica*, nº. 14-15, 2004-2005, p.43.

arrancan a finales del XVIII. Aún así el concepto de nacionalismo musical, a pesar de articular gran parte de la música española y europea entre los siglos XIX y XX (o quizás por eso), dista mucho de ser simple o claro y se ve atravesado en España por numerosos debates con un fuerte componente ideológico alrededor de nociones como casticismo, regionalismo, nacionalismo, universalismo, tradición y modernización, determinadas por el papel de la música en la construcción de la identidad nacional,³⁰ cuestión que excede nuestro objeto de estudio.

Más allá de situar sucintamente la figura de Pedrell en la medida en que tiene una resonancia en la obra de Soler, no es nuestro propósito abordar el concepto, y delimitar conceptualmente tanto el nacionalismo como el nacionalismo musical resulta complejo en la medida en que se trata de un fenómeno paneuropeo, sujeto a cambio constante, con características propias dependiendo de factores históricos y geográficos, con una fuerte carga ideológica, y en el caso del nacionalismo musical, atribuido a una gran diversidad de obras. El nacionalismo musical español del XIX hunde sus raíces a finales del siglo anterior, en el seno de un proceso de nacimiento y consolidación del nacionalismo político primero, y cultural después. Las actitudes que definen el nacionalismo romántico español son el antiextranjerismo, la voluntad de regeneración, el carácter integrador, y la presencia de un “tímido” folclorismo.³¹ En este sentido, la historiografía musical española –Hilarión Eslava, Soriano Fuertes, Baltasar Saldoni– nace en el contexto más amplio de una historiografía nacionalista y conservadora que aparece en un período de pesimismo ilustrado. De todas maneras, nacionalización y europeización convivirán durante el periodo isabelino.

El balance y la pregunta por el valor de la cultura en España puso de manifiesto dos grupos, reformistas y tradicionalistas, que perseguían una superación de la crisis de finales del XIX pero por caminos distintos. Alonso distingue cuatro grandes propuestas

³⁰ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Música e identidad nacional en la España de entreguerras: los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)”. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, nº. 10, 2011, p.30.

³¹ ALONSO, Celsa. “Nacionalismo” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2000, tomo 7, p.924.

nacionalistas en el marco del regeneracionismo musical:³² un nacionalismo de carácter pragmático y ecléctico que defiende la zarzuela (Barbieri, Inzenga, Chapí); un nacionalismo europeísta y preocupado por la renovación estética, con cimientos teóricos afines al idealismo alemán (Pedrell, Uriarte, Mitjana); un nacionalismo conservador a principios del siglo XX que se opone tanto a la renovación y europeización como al sainete y la zarzuela (L.Villalba, R.Villar, E. López Chavarri); y por último, los nacionalismos catalán y vasco, con sus propias características.³³

A lo referido, cabe añadir el desastre de 1898 que inaugura el “problema de España” como debate consciente y mayoritario.³⁴ La crisis ideológica espiritual de fin del cambio de siglo que recorrió Europa, con características propias en España tras el conocido “desastre del 98” en el camino regeneracionista, fue significativa para la música española en ámbitos como la investigación musicológica, la consolidación de un sinfonismo o la infraestructura musical.³⁵ En ese contexto, nace un empeño reformista para superar la situación. Pedrell y Barbieri serán los dos nombres más importantes del proyecto restaurador del siglo XIX en España en razón de su dedicación y lucidez. No obstante, en las décadas de los 30 y 40 del siglo XIX ya están presentes las condiciones que se manifiestan y desarrollan en el regeneracionismo.

De este modo, hay que situar los debates en torno a la formación de un género operístico o sinfónico nacional a finales del XIX en el contexto del regeneracionismo y la confluencia de diversas corrientes (naturalismo, evolucionismo, positivismo) que participan también de cuestiones de carácter *nacional* sobre la ciencia o la filosofía, cosa que sucede no sólo en España sino en todo el ámbito sociocultural europeo. En ese auge del positivismo entroncado en un proceso nacionalista, los centros de gravedad serán el folclorismo, un acercamiento sistemático y científico al legado musical popular que favorecerá el trabajo de recopilación de cancioneros, y las reivindicaciones de

³² Que no agotan la clasificación de todos los nombres, puesto que ella misma reconoce la difícil inclusión de figuras como Bretón, Albéniz y Granados por distintos motivos en cada caso.

³³ *Ibid.* p.930.

³⁴ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Nacionalismo e Internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX”. *Revista de musicología*, Vol. 16, nº 1, 1993, p.640.

³⁵ ALONSO, Celsa *et alli*. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España Contemporánea*. ICCMU. Madrid, 2010, p.106.

asociacionismo para materializar las aspiraciones regeneracionistas. En definitiva, las preocupaciones que compartían Pedrell y Barbieri son una síntesis de las preocupaciones importantes de su época: la restauración del pasado histórico y sus figuras, el surgimiento de una ópera nacional, y el trasfondo del nacionalismo.³⁶ El programa del regeneracionismo consistía en “continuar la investigación musicológica, la restauración de la música sacra, dignificar el teatro musical, crear un sinfonismo de relieve y un lied hispano, sin olvidar la necesidad de reformar las enseñanzas musicales y la creación de una infraestructura musical que posibilitase la ansiada regeneración.”³⁷ Los objetivos fundamentales de ambos, compositores e historiadores como dos facetas de un mismo propósito (en un contexto intelectual de índole romántica), giraban en torno a la recuperación del patrimonio histórico con vistas a revitalizar el presente, el cambio de mentalidad del músico y la construcción de un drama lírico acorde a las características nacionales. En fin, dotar de fundamento y revalorizar la música española en un momento de preocupación por la creación de una música *nacional* en el contexto sociocultural más amplio de transformación y gestación de los “nacionalismos” europeos que en la mayoría de países se concentra entre finales del siglo XIX y principios del XX.³⁸

Pedrell no constituye una figura solitaria en su tiempo en razón de la solidez intelectual. La voluntad de renovar el panorama musical español existía a lo largo del siglo XIX y de hecho, el desastre de 1898 tan citado y la crisis posterior lo único que hizo fue acelerar una marcha que ya había arrancado, con los debates tradición-modernización y casticismo-europeísmo sobrevolando todas las iniciativas musicales y extramusicales. Alonso convoca en este proceso los nombres de Barbieri, Pedrell, Chapí, Bretón, Serrano, Giménez, Marqués, Fernández Caballero, Monasterio, Morphy y Zubiarre.³⁹ De este modo, en las primeras décadas del siglo XX se arrastrarán herencias del siglo anterior

³⁶ CRUZ GÓMEZ-ELEGIDO, María. “La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri”. *Recerca musicològica*, nº 4, 1984, p.179.

³⁷ ALONSO, Celsa. “La música española y el espíritu del 98”. *Cuadernos de música Iberoamericana*. Vol. 5, 1998, p.93.

³⁸ HOBBSBAM, Eric. *Nations and nationalism since 1870*. Cambridge University Press, 2012 (2ª ed. 1ª edición de 1990), p. 101 y ss. (Trad.: *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Booket. 2013.) Asimismo, cabe tener en cuenta el contexto político europeo más amplio, en el que habían tenido lugar las unificaciones de Italia (1870) y Alemania (1871), concreciones fruto de anhelos nacionalistas.

³⁹ ALONSO, Celsa. “La música española y el espíritu...” pp. 83-87.

procedentes del romanticismo, tales como la mistificación de lo popular o el debate entre música *natural* identificada con el folklore campesino y música *castiza*, derivada del folklore urbano, que se corresponde con el abismo entre la España rural y agraria y la industrial y urbana. Las clasificaciones y los conceptos historiográficos heredados (como *nacionalismo*, *casticismo*...) han perjudicado la comprensión de la historia cuando han sido elevados a categoría y han asumido sus definiciones de manera acrítica. De todas maneras, es necesario tenerlos presentes en cuanto síntoma y aspiración de la época para comprenderse a sí misma y también para desde nuestra perspectiva, entender sus búsquedas y preocupaciones. Las obras de Pedrell y Barbieri representaron dos modelos de regeneración, pero no eran los únicos. También procuraron trabajar en ese sentido José Inzenga, el padre Eustaquio de Uriarte en distintos géneros, así como Chapí y Bretón desde la zarzuela.⁴⁰

En el papel de la música en la construcción nacional, el fenómeno del nacionalismo musical en España en el área del sinfonismo y la ópera fue tardío si se compara con la situación europea. Aún así, destacan las aportaciones de Bretón, Miguel de Marqués, Pedrell o Chapí entre otros, en materia sinfónica.⁴¹ En ese ambiente se inscribe también el debate entre Pedrell y Chapí como representantes de dos modelos para la ópera y el teatro lírico nacional: el primero, defensor de unir wagnerismo y canto popular con vistas a trascender el localismo; el segundo, apuntando a renovar la zarzuela influido por la *grand ópera* de Meyerbeer. Asimismo, los focos del debate sobre la ópera nacional a principios del XX girarán en torno a la utilización o no de la lengua castellana, a la recepción y rechazo del modelo wagneriano, y a problemas de infraestructura.⁴² Alonso añade a ésta, otra controversia en lo que respecta a una tensión entre tradición y europeísmo bajo el signo del proyecto nacionalizador que emprende la musicología: la de Barbieri y Pedrell, en la que éste último está tan marcado por el germanismo e idealismo como por las ideas de Menéndez Pelayo.⁴³

⁴⁰ *Ibid.*, p.90.

⁴¹ ALONSO, Celsa *et alli*. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...* p.65.

⁴² ALONSO, Celsa. "Nacionalismo...", p. 934.

⁴³ ALONSO, Celsa *et alli*. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, p.71.

En el caso de Cataluña como proyecto cultural –en el que Pedrell jugó un papel importante en razón de su voluntad de acercarse a todos los círculos intelectuales– a estas características cabe añadir el carácter de excepcionalidad respecto a España con algunos rasgos propios en los que la música tuvo su rol. La afirmación catalana en el *modernisme* se construyó desde el rechazo de lo castellano y bajo una inspiración más septentrional que meridional, en cuyo proceso el wagnerismo asociado y combativo tuvo un lugar preferencial desde tribunas públicas relevantes como *L'Avenç* o la *Revista musical catalana*.

Como hemos afirmado, la dificultad para definir el nacionalismo musical radica en la imposibilidad de vincular el hecho musical nacional, asociado a un contexto determinado, con características técnicas consustanciales a él. En el regeneracionismo no se trataba de esquivar el problema nacional sino al contrario, su gran preocupación era la construcción nacional; pero eso sí, tomando un concepto de nación sociológico y vaciado de elementos románticos así como asumiendo la europeización como un deber. En el caso de la música, Chapí y Bretón fueron activos defensores del movimiento regeneracionista y cercanos a Joaquín Costa. Pedrell por su parte también estuvo en contacto con él y estaba movido por principios y propósitos parecidos.⁴⁴ En este sentido, el compromiso de los músicos en el proyecto de una ópera española existió y de hecho la producción de ópera y zarzuela durante el último cuarto del siglo XIX y principios del XX fue notable en cantidad y relevancia, aunque no pueda decirse lo mismo de una recepción que articulara y dotara de continuidad a dicho proyecto, especialmente en cuanto a la falta de intelectuales capacitados para participar y de infraestructuras dotadas, en relación a público o instituciones. En efecto, tanto dicho proyecto como los debates en torno a él fueron menguando hasta desaparecer durante los años veinte.⁴⁵

1.2. Pedrell y la música en Cataluña.

⁴⁴ *Ibid.*, p.75.

⁴⁵ *Ibid.*, p.107.

El *modernisme* musical catalán, profundamente heterogéneo, se consolidó en términos generales tras el impacto de la Exposición Universal de 1888 en Barcelona.⁴⁶ Más allá de su heterogeneidad, compartía una voluntad de reinterpretar el legado musical y estaba construido sobre la base de un nuevo catalanismo más alejado de España y más atento a Europa que el anterior. En ese contexto, el proyecto del Orfeó Català promovido por Lluís Millet (discípulo de Pedrell) y Amadeu Vives en 1891 en el que resonaban algunos empeños de Pedrell, tenía como ejes centrales el cultivo de la canción popular catalana y el repertorio romántico europeo, la recuperación de la música antigua y la reforma de la música religiosa.⁴⁷ La importancia de dicho grupo radica en que a partir de su fundación cientos de asociaciones siguieron su ejemplo, hasta el punto de organizarse en asambleas que concentraron gran parte del catalanismo político.⁴⁸

En un momento de conciencia de pérdida y nostalgia por un pasado cultural glorioso, surge un historicismo que intenta rastrear las huellas de un esplendor pretérito.⁴⁹ Asimismo, la segunda mitad del siglo XIX establece fronteras significativas para la música en relación a los movimientos nacionalistas burgueses. Fronteras paralelas que producirán un movimiento burgués de lo universal a lo nacional, de lo culto a lo popular, que en Cataluña tendrá lugar de forma simultánea a la crítica del italianismo, la *Renaixença* como momento de esplendor reivindicativo de la lengua y la nacionalidad catalana y la diversidad de propuestas para un modelo nacionalista de la música.⁵⁰ El nacionalismo musical catalán se articuló en el cambio de siglo a través de la creación de varias instituciones que dieron lugar a una infraestructura y un tejido cultural y musical de impulso burgués y con ribetes políticos, dominada estéticamente por la recepción del

⁴⁶ Desde los años sesenta el catalanismo político y cultural se configurará con la mirada puesta en las sociedades europeas, pero el vínculo con la cultura europea se irá haciendo cada vez más estrecho desde 1888, consolidándose durante el *modernisme* (GABRIEL, Pere. *Història de la cultura catalana*. Vol.V: “Naturalisme, Positivisme i catalanisme (1860-1890)”. Ed. 62. Barcelona, 1994, p.37).

⁴⁷ CORTÈS, Francesc. *Història de la música a Catalunya*. Base. Barcelona, 2011, p.132.

⁴⁸ Significativa será la sanción y clausura en 1925 del Orfeó Català y el F.C. Barcelona por parte de la dictadura de Primo de Rivera, tras un homenaje del segundo al primero (*Vid.* CORTÈS, Francesc. “Reflejo, imágenes y distorsiones en la recepción de las vanguardias musicales en Barcelona (1914-1936)” en NAGORE, M., SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L., TORRES, E. (eds.) *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. ICCMU. Madrid, 2009, p. 484).

⁴⁹ CORTÈS I MIR, Francesc. “Nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936...”, p.30.

⁵⁰ *Ibid.*, p.29 .

wagnerismo. La secuencia de fundaciones e iniciativas emplazadas en este contexto (y que se prolonga en años posteriores) resulta gráfica para comprender el período en Cataluña.⁵¹ Las nuevas generaciones de burgueses empiezan a reclamar mayor participación en la vida cultural, y los artistas empiezan a gozar de mayor prestigio social en relación a una autonomía y voluntad de independencia respecto al mundo burgués del que por otro lado, muchos procedían. De él se querrán desmarcar –como en otras sociedades europeas– con una retórica que se apoyará en el lema del “arte por el arte”, lo cual afecta tanto a cuestiones estéticas como sociológicas, con el proceso de transformación en los hábitos de consumo de la burguesía.⁵² Durante esta etapa –en la que tanto en Cataluña como en el resto de España se mira hacia Europa como la posibilidad de contactar con la novedad y los ecos de París toman cada vez más fuerza en todas las esferas– empezará a circular la cultura a través de instituciones no oficiales compuestas de pequeños grupos todavía divididos entre progresistas y conservadores, que encontrarán su órgano de expresión en diarios o revistas, desde *L’Avenç* hasta *Joventut* o *Revista Catalana*.⁵³ En este mismo contexto toma cuerpo el catalanismo político a través de iniciativas que arrancan años atrás, como la formación de la *Jove Catalunya* (1870), primera asociación catalanista que nace de las secuelas de *La Gloriosa* (revolución que derroca en 1868 a Isabel II) y de los alzamientos federales en Cataluña, hasta la celebración del Primer Congreso Catalanista (1880) presidido por el primer teórico del catalanismo, Valentí Almirall, autor de *Lo catalanisme* (1886).⁵⁴

La asimilación del repertorio sinfónico europeo en Barcelona llegará primero de la mano de la *Societat Catalana de Concerts* fundada en 1891 (de corta vida pues se disolvería cinco años más tarde), diversificando los programas con obras de Beethoven, Wagner,

⁵¹ 1881. Revista *L’Avenç*; 1888. Associació Musical de Barcelona; 1891. Orfeó Català; 1892. Societat Catalana de Concerts; 1895. Coral Catalunya Nova; 1901. Associació Wagneriana; 1904. *Revista Musical Catalana*; 1908. Orquesta Sinfónica de Barcelona e Inauguración del Palau de la Música Catalana; 1912. Quartet Renaixement; 1913. Associació de Música da Cámara; 1916. Associació Amics de la Música.

⁵² MARFANY, Joan-Lluís. “Burguesia, modernització cultural, catalanisme” en GABRIEL, Pere. *Història de la cultura catalana*. Vol.VI: “El modernisme (1890-1906)”. Ed. 62. Barcelona, 1994, p.23.

⁵³ GABRIEL, Pere. “Transició i canvi de segle” en *Història de la cultura catalana...* Vol.VI, pp. 65-68

⁵⁴ GABRIEL, Pere. *Història de la cultura catalana...* Vol.V, p.11.

Schumann y Strauss.⁵⁵ Su creación hay que situarla, como hemos dicho, en el contexto de la huella que dejara la Exposición Universal de 1888⁵⁶ y el trabajo de la Asociación Musical de Barcelona creada ese mismo año, que se encargará de abonar un terreno propicio para la recepción de nuevos repertorios.⁵⁷

La asimilación e integración en la vanguardia musical europea se erigió en una característica propia de Cataluña de tal manera que no entró en contradicción con el nacionalismo o el concepto de catalanidad; el catalanismo burgués asumió con naturalidad la recepción de ciertos elementos del wagnerismo que le resultaban cercanos⁵⁸ como lo hará después con la música francesa. En todos los ámbitos de la cultura catalana del momento, la justificación del nacionalismo será la razón de su modernidad: el nacionalismo es entonces el movimiento moderno por excelencia en Europa. Así, catalanismo y *modernisme* se terminarán identificando porque estarán formados por los mismos elementos y la misma voluntad europeísta.⁵⁹ De la misma forma que los compositores catalanes de la época modernista buscaron en el wagnerismo esa integración de la vanguardia, los integrantes del grupo de *Compositors Independents de Catalunya* (CIC, también conocido como “Grup dels vuit”, profundamente heterogéneo y de corto recorrido) o sus coetáneos, vagamente integrados en el *noucentisme*,⁶⁰ hicieron lo propio con el impresionismo francés, el rupturismo del Grupo de los Seis o el dodecafonismo y serialismo (en el caso de Robert Gerhard).⁶¹

⁵⁵ MARTINEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Nacionalismo e Internacionalismo en la música española...”, p.646.

⁵⁶ Que en Cataluña representará doblemente un punto de inflexión: apertura a Europa y recuperación de los *Jocs Florals*, certamen literario de amplio alcance cultural y promotor de la lengua catalana.

⁵⁷ CARBONELL I GUBERNA, Jaume. “Música, oci i sociabilitat a la Barcelona del modernisme” en SALA, Teresa-M (coord.) *Pensar i interpretar l’oci. Passatemps, entreteniments i aficions i adiccions a la Barcelona del 1900*. Ed. Universitat de Barcelona. Barcelona, 2012, p.147.

⁵⁸ Fundamentalmente nos referimos a la atmósfera medieval que se respira en Wagner y las constantes referencias a relatos legendarios tal y como se reivindicaban durante la *Renaixença*, lo que hizo que encajara en la tradición popular catalana.

⁵⁹ MARFANY, Joan-Lluís. “Burguesía, modernització cultural, catalanisme...” Vol.VI, p.31.

⁶⁰ En la medida en que no existen parámetros estéticos estrictamente musicales para delimitar en un grupo lo que correspondería a un supuesto *noucentisme* musical como corriente.

⁶¹ ALONSO, Celsa. “Nacionalismo...”, p.941.

El aspecto nacionalista en Cataluña será importante para la música vocal. En la medida en que la reivindicación de la lengua catalana concentró gran parte de los esfuerzos soberanistas de Cataluña desde el siglo XIX, la ópera, la canción (en su mayoría sobre textos de Verdaguer, así como después Ángel Guimerà, Apel·les Mestres y Joan Maragall) y la música coral se vieron beneficiados por encima de otros.⁶² En un momento en el que la edición de cancioneros populares catalanes tomaba fuerza, Pedrell situó la base de la catalanidad en la música popular y el uso consciente de ésta por parte del compositor, cosa que coincidía con la dimensión política y social que ésta tenía en el proyecto del *Orfeó Català*. De hecho, desde finales del XIX la canción popular catalana no dejó de estar presente en numerosas obras líricas, sinfónicas y corales, y es algo que también estará presente en Cristòfor Taltabull, principal maestro de Soler.

En todo ello, el asociacionismo cultural y musical será decisivo. El catalanismo se infiltró en las capas populares fundamentalmente a través de la poesía y el teatro sin distinción de clase (como hoy lo hace el fútbol en tanto que fenómeno sociológico⁶³), así como también mediante la prensa y la actividad pastoral en catalán. Pero paralelo a esto, la creación de asociaciones cumplirá una función muy importante; las excursionistas, que en Europa ya actuaban como agente de recuperación del folklore y redescubrimiento de la propia tradición, y que manteniendo el doble carácter romántico-positivista se erigieron como uno de los pilares del catalanismo, y vinculado a ellas el orfeonismo, que crecerá enormemente hasta consolidarse a finales del XIX.⁶⁴

El movimiento coral catalán, en cuyo primer impulso destaca la figura de Josep Anselm Clavé nació con un empuje político condicionado por esas circunstancias en la segunda mitad del siglo XIX. La relevancia del movimiento radica en su grado de influencia ideológica sobre el asociacionismo artístico y cultural catalán y sobre amplios sectores de la sociedad en razón de su función vertebradora del tejido social, que abarcaba todas las capas de la sociedad bajo una pauta nacionalista. Pero las nuevas sociedades corales

⁶² CORTÈS I MIR, Francesc. *Història de la música...*, p.97.

⁶³ Una tesis doctoral reciente estudia el fenómeno desde la perspectiva de la antropología social e incidiendo en el catalanismo (*Vid.* SALVADOR DUCH, Jordi. “Futbol, metàfora d’una guerra freda. Un estudi antropològic del Barça”. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2004).

⁶⁴ TERMES, Josep. “El catalanisme vertebrador de la societat catalana” en GABRIEL, Pere. *Història de la cultura catalana...*, Vol. V, p.46.

surgidas del modelo claveriano aprovecharon especialmente el sustrato obrero y popular como materia prima para una transformación social, de forma que el campo de acción trascendía la esfera musical e implicaba cuestiones de índole social, que tenían su antecedente inmediato en asociaciones de protección gremial surgidas tras la desamortización de Mendizábal en 1836.⁶⁵

Por otra parte, la irrupción de Wagner como referente de modernidad en Cataluña abría la posibilidad a superar el italianismo y pronto fue tomado como modelo por el nacionalismo catalán que quería combatir tanto la zarzuela como el verismo italiano.⁶⁶ En este sentido, la fundación y actividad de la *Associació Wagneriana* (1901) resulta ilustradora del peso que Wagner ejerció en Cataluña. En el caso de Madrid, el interés por Wagner que arrancaba en los primeros años del siglo XX asociado tanto a un interés creciente por la música sinfónica como a la recepción literaria del universo simbólico wagneriano, no se tradujo en la creación de la *Asociación Wagneriana de Madrid* hasta 1911, bajo el impacto del estreno del *Tristán*.⁶⁷ En Cataluña, el poder de atracción de la obra y la figura de Wagner se hizo sentir pronto en forma de polémicas y discusiones que podían llegar al enfrentamiento violento entre wagneristas e italianistas. Uno de los grandes propagandistas del compositor alemán fue Pedrell desde la revista *La España Musical*. Pero el impacto no fue sólo sobre la música sino sobre toda la cultura catalana, como un poderoso símbolo del *modernisme* a finales de siglo. La recepción del wagnerismo tuvo una dimensión extra-musical, cívica y política de forma que se infiltró en distintos ámbitos de la sociedad a través de asociaciones y organizaciones de todo tipo (*Unió Catalanista*, *Centre Excursionista de Catalunya*, *Lliga Regional*...) desde principios del siglo XX.⁶⁸ En este sentido, la *Associació Wagneriana* será importante incluso para la expansión del catalanismo. Trascendiendo este influjo inmediato, muchas décadas más tarde Soler percibe el inicio de su herencia wagneriana y germánica –más allá de en el magisterio de Taltabull, que estudió en Munich con Reger– en la labor de la

⁶⁵ CORTÈS I MIR, Francesc. *Història de la música...*, pp.103-105.

⁶⁶ CORTÈS I MIR, Francesc. “Nacionalisme en el context català...” p.37.

⁶⁷ ORTIZ DE URBINA, Paloma. “La recepción de Richard Wagner en Madrid entre 1900 y 1914”. *Cuadernos de música Iberoamericana*. Vol. 12, 2006, p.98.

⁶⁸ CORTÈS I MIR, Francesc. *Història de la música...*, p.138.

Wagneriana, como reconocía en un texto de juventud.⁶⁹ De hecho, podríamos afirmar que existe una larga lista de lectores catalanes de Wagner que llega hasta Soler, y que reúne músicos, pensadores y artistas de distintos campos en una misma trayectoria intelectual que los agrupa: en todos ellos resuena una misma concepción religiosa o ideal del arte que lo emplaza en una amplia y profunda cosmovisión.⁷⁰ Entre los contemporáneos, Joaquim Pena desde la crítica en *Juventut* es uno de los principales wagnerianos de primera hora que vinculan el compositor alemán con el espíritu del *modernisme* y una época de subversión profunda, que permitió hacer frente al estado de fatiga general en el que estaba sumida Cataluña. Joan Maragall –pionero en las traducciones de Wagner para la *Wagneriana* antes que Pena y Zanné– que compartía con Pedrell la opinión de que la universalidad de Wagner era “de escuela”,⁷¹ admiraba la modernidad armónica y orquestal wagneriana y la integración de las artes en una unidad superior. Adrià Gual, un wagneriano polifacético, tomó elementos para su aportación a la renovación del teatro catalán. Asimismo, son varios los que han vinculado la obra de Antoni Gaudí con Wagner. El escultor Joan Matamala lo define como “Wagner de la arquitectura” y el crítico Alexandre Cirici afirma que la expresión artística en ambos coincide, en la medida en que los dos luchan por deshacerse del clasicismo y su herencia, ligando el deseo de retornar a las ideas primigenias y al espiritualismo de la cultura simbólica con una mirada hacia el futuro.⁷² Sin embargo, es quizás la figura del filósofo Francesc Pujols –uno de los primeros que como crítico defiende la obra de Gaudí– quien además de establecer el paralelismo más profundo entre Wagner y Gaudí,⁷³ articula la

⁶⁹ “La impronta que la *Associació Wagneriana* hizo en la vida musical catalana fue inmensa y el sentido musical que Wagner dio a sus obras impregnó, a través de la labor de traducciones y ediciones que ésta hizo, a los músicos de nuestra tierra así como al aficionado con una cultura de tipo medio.” (SOLER, Josep. “Josep Soler, discípulo de Taltabull”. *Imagen y Sonido*. nº 58. Barcelona, 1968, p.44).

⁷⁰ CUSCÓ, Joan. “De l’art invisible” en Cuscó, Joan (ed.). *L’art invisible...*, p.7.

⁷¹ Es decir, que si bien su obra era esencialmente alemana la aplicación de sus principios se podría aplicar al carácter y lenguaje de cada pueblo.

⁷² CIRICI PELLICER, Alexandre. *El arte modernista catalán*. Aymà. Barcelona, 1951. p.76.

⁷³ En su obra *La visió artística i religiosa d’en Gaudí* (1927), donde partiendo de la idea de *deformació* establece un paralelismo entre el escultor catalán y el compositor alemán: ambos son, para Pujols, deformadores que han encontrado una expresión más intensa, dotando de vida las artes modernas, que buscaban el estilo sin reencontrar su fuente vital. Gaudí y Wagner son así, deformadores monumentales, cuyas obras resumen pasado, presente y futuro, y en ambos casos son producto de una visión artística que encarna y contiene una visión religiosa (PUJOLS, Francesc. *La visió artística i religiosa d’en Gaudí*.

recepción que tendrá Wagner en círculos artísticos más amplios, como sucede en el caso de Salvador Dalí, en cuya estética tiene gran influencia la obra de Wagner⁷⁴ y de quien Pujols es el notario filosófico.⁷⁵

El recorrido del influjo de Wagner en Cataluña, en el que Pedrell tendrá una alta participación, es fulgurante. En 1862 tiene lugar la primera audición de Wagner en toda la península. Fue en Barcelona, la “Marcha Triunfal” del *Tannhäuser*, con la sociedad coral *Euterpe* dirigida por Anselm Clavé.⁷⁶ Cuatro años después aparece la primera revista wagneriana, el semanario *La España Musical* desde donde escribirá Pedrell sus elogios de la obra wagneriana, y en la que en los años setenta tendrán lugar acaloradas polémicas entre defensores y detractores, en alguna ocasión protagonizadas por Barbieri y Peña y Goñi.⁷⁷ A principios de los setenta nacerá la primera Sociedad Wagner en Barcelona con el objetivo de organizar audiciones de su obra; en 1878 aparece publicado el primer libro sobre Wagner en España por uno de los fundadores de la Sociedad, J. Marsillach. Y se suceden, aunque en condiciones no siempre favorables en cuanto a interpretación y puesta en escena o respecto a un público desprevenido, los estrenos en la ciudad (*Lohengrin* (1883) *Il Vascello fantasma* (1885) *Tannhäuser* (1887) *La Walkyria* y *Tristano e Isotta* (1899) *Sigfrido* (1900) *Il crepuscolo degli dei* (1901))⁷⁸ además de

Quaderns Crema. Barcelona, 1996, p.67). Tal y como sucederá con Dalí y también con Soler (Para ampliar sobre la importancia de Pujols en este aspecto, vid. DALÍ et al. *Pujols per Dalí*. Ariel/Fundació Picasso-Reventós, 1974; CUSCÓ, Joan. *Francesc Pujols i Morgades. El filòsof heterodox*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008; así como la antología *Francesc Pujols i la filosofia*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012).

⁷⁴ Algo que Dalí manifiesta en sus escritos, o materializan cuadros como *Un Químic aixecant amb extrema precaució la tapa d'un piano de cua* (1936). Y de forma más explícita, sus ballets *Bacanal* (1939) o *Mad Tristan* (1944) donde hay una recepción creativa y científica del drama musical y el mundo mitológico wagneriano a través del método paranoico-crítico (AVIÑOA, Xosé. “Dalí i els pianos de cua tous” en Cirlet, Lourdes y Vidal, Mercè (coord.) *Salvador Dalí i les arts: historiografia i crítica al segle XXI*. Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005, pp.64-66).

⁷⁵ La admiración catalana por Wagner continúa y llega a Joan Brossa entre otros así como las vanguardias posteriores, y en la obra de Soler también recibe su forma propia, de la que nos ocupamos más adelante.

⁷⁶ CORTÈS I MIR, Francesc. *Història de la música...*, pp.126 y 127.

⁷⁷ JANÉS, Alfonsina. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Rafael Dalmau, 1983, pp.30-32.

⁷⁸ Respetamos los títulos italianos de los estrenos en la época tal y como han sido recogidos por Janés, quien también aporta una amplia documentación sobre la crítica y la recepción de las obras en Barcelona (*Ibid.* p. 67 y ss).

numerosos fragmentos y arreglos que pretendían divulgar su música, hasta la creación de la *Associació Wagneriana*.

La dicotomía entre los defensores y detractores de la música y la estética wagneriana se emplaza en el contexto más amplio del sexenio democrático (1868-1874), periodo en el que se intenta por primera vez establecer un régimen democrático en España tras el reinado de Isabel II y momento de apertura a corrientes europeas como el positivismo, el materialismo y el darwinismo. A partir de la Restauración borbónica y durante el último cuarto de siglo tomó fuerza la conciencia de una decadencia y los intentos de hacerle frente rastreando la propia tradición. El proceso se articuló de tres formas –secularización, nacionalismo y europeización– y dividió a la intelectualidad española entre ortodoxos y heterodoxos.⁷⁹

La figura de Pedrell como hemos dicho, será de gran importancia en este periodo. Más allá de ser uno de los partícipes entusiastas del wagnerismo desde sus inicios (junto a Antonio Opisso y a Vidal y Llimona, editor de *La España Musical*, uno de los primeros en España⁸⁰), tomará partido en otras cuestiones centrales del momento como lo hace por ejemplo, en el manifiesto *Por nuestra música* (1891), texto de balance ideológico después de componer la ópera *Els Pirineus*, y punto de inflexión en el panorama musical español y catalán junto a la fundación del Orfeó Català ese mismo año. El texto, que constituye todo un programa de voluntad renovadora para la música catalana –y que tendrá gran influencia en Falla, como también en Taltabull y a través de éste en discípulos como Soler– se oponía a la estética italiana y se basaba en cinco pilares:

El folklore como fuente de material armónico y melódico fructífero.

- Presencia del nacionalismo catalán a través de las ideas rectoras de la *Renaixença*.
- Asimilación particular del drama wagneriano que trascienda la simple copia.

⁷⁹ Respecto al nacionalismo, Alonso distingue dos actitudes: la del krausismo e institucionismo con su fomento de un nacionalismo “espiritual, ético e ideológico de naturaleza reformista y progresista, que entiende la nación en clave orgánico-historicista” y los tradicionalistas que encabeza Menéndez-Pelayo, concentrados en una “recuperación del pasado glorioso de la patria, sancionando la naciente musicología española, la recuperación de los cantos populares y de la música religiosa del Siglo de Oro.” (ALONSO, Celsa et alli. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, pp. 69 y 70).

⁸⁰ JANÉS, Alfonsina. *L'obra de Richard Wagner...*, p.24.

- La dimensión práctica de la investigación musicológica: el legado histórico como fuente de inspiración creativa.
- El *lied* como pieza estructural de la renovación operística.⁸¹

Por otra parte, cabe recordar que en el corpus ideológico de Pedrell se reúnen al mismo tiempo varias influencias entre las que se encuentran el pensamiento de Gabriel Rodríguez (uno de los principales críticos musicales del institucionismo), la visión del arte del krausismo, la voluntad de europeizar la música española y las ideas sobre la enseñanza musical de Giner de los Ríos. En este sentido resulta significativo que Gabriel Rodríguez, de notable importancia en el proceso de creación de un *lied* hispano, fuera el gran mentor de Pedrell en Madrid.⁸² A partir de ese intercambio, el compositor y musicólogo catalán se acercó al institucionismo en la misma medida en que Rodríguez se acercó al wagnerismo.⁸³ Lo que rige la introducción del krausismo en España es una voluntad de modernizar el país en base a la universalización de la educación y la cultura y en esa medida se sintieron solidarios de su proyecto figuras como Inzenga, Barbieri o Pedrell.⁸⁴ En el caso de Pedrell, su estética musical coincide en esa búsqueda del equilibrio entre tradicionalismo y modernidad con el pensamiento de Giner en la medida en que persigue la realización del ideal krausista.⁸⁵

⁸¹ CORTÈS I MIR, Francesc. “Consideracions sobre els models operístics entre 1875 i 1936...”. pp. 80 y 81.

⁸² Sirva de ilustración el hecho de que Pedrell fue nombrado académico de la Sección de Música de la Academia San Fernando (institución nacida bajo el amparo de los krausistas) gracias a Gabriel Rodríguez. (SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2009, p.93).

⁸³ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. “Gabriel Rodríguez y su relación con Felipe Pedrell. Hacia la creación de un *lied* hispano”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 10, 2005, p.109.

⁸⁴ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un ideal...*, p.626.

⁸⁵ En suma, existen varios y significativos puntos comunes entre el pensamiento pedrelliano y el krausoinstitucionista, que Sánchez de Andrés sintetiza: La necesidad de recopilar los cantos populares para la investigación de los caracteres internos del espíritu nacional (lo que Pedrell denomina *genio de la raza*); el valor de los cantos populares como base para la creación o regeneración del arte musical nacional; el manejo de una metodología científica en el trabajo de recopilación y la labor crítica; y la distinción entre la música popular (“hija del instinto”, o “natural”) y la música culta (“elaborada”)” (*Ibid.*, p.147).

Uno de los aspectos más influyentes del legado pedrelliano será su concepción histórica de la música. Las categorías historiográficas que maneja Pedrell están en gran medida influidas por las teorías positivistas de Hippolyte Taine, que a su vez tienen su origen en el evolucionismo lamarckiano. En Pedrell se traduce en una concepción evolutiva del lenguaje musical así como en la división en etapas de un proceso de sofisticación que parte de un estado *natural* de la música, que no obstante no deja de estar presente como garantía de perdurabilidad y autenticidad.⁸⁶ Algo que determina los juicios pedrellianos es su *evolucionismo objetivo* en materia de lenguaje; esto es, la premisa argumental de que existe un proceso de ampliación estética paralelo al de la conciencia, premisa muy presente en la estética de Soler, aunque en un contexto diferente y por ello con consecuencias diferentes. Todo lo que Pedrell considerara una detención en ese proceso de conquista, merecía su condena como factor de empobrecimiento y regresión. No es la única razón, pero sí una de las principales de que entre los dos “extranjerismos” que representan *italianismo* y *wagnerismo*, Pedrell se decante en favor de éste último. Wagner se entronca en ese encadenamiento histórico de la música, de progreso técnico-armónico a través de las épocas, culminando hasta ese momento la evolución,⁸⁷ como también lo será para la filosofía de la historia de Soler.⁸⁸ En la particular lectura histórica de Pedrell del advenimiento del cristianismo entendido como supremacía de espíritu sobre materia, éste afecta esencialmente a la historia de la música especialmente en lo que concierne al pensamiento armónico. Y en este sentido, la obra de Wagner se encuentra perfectamente ligada con esa historia de la expansión de los recursos armónicos, solidaria del mismo camino que pasa por la polifonía de Palestrina o Victoria. Un ejemplo de esto podemos hallarlo en la conferencia que Pedrell pronunciará en 1893 en el Ateneu de Barcelona sobre Palestrina, donde subraya el influjo del compositor renacentista en *Parsifal*.⁸⁹

“Para mí, hablar de Felip Pedrell es hablar de Cristòfor Taltabull”: así comienza Soler su artículo sobre Pedrell, destacando su *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (1909) que le abriera la puerta a nombres como el de Antonio de Cabezón,

⁸⁶ CALMELL, César. “Pedrell, compositor i musicòleg” *Recerca musicològica*. XIV-XV, 2004-2005, pp. 336-338.

⁸⁷ *Ibid.*, p.347.

⁸⁸ *Vid.* Segunda Parte, Capítulo 4, Apartado 4.3. “Historia, Ciencia y lenguaje. Una Filosofía de la Historia a la luz de los procesos científicos”.

⁸⁹ JANÉS, Alfonsina. *L’obra de Richard Wagner...*, p.74.

Correa de Araujo o Juan Bermudo. Pese a destacar la figura como gran musicólogo de excelente formación humanística, Soler afirma que su primer encuentro, tardío, a su obra como compositor a través de la partitura de *Lo cant de la muntanya* le produjo la impresión de una escritura armónicamente pobre.⁹⁰ Sin embargo, la lectura de la partitura de la ópera *La Celestina* (en la reducción para canto y piano) le descubrió la obra de un autor excepcionalmente dotado para el género dramático.

Por otra parte, Soler cita ciertas palabras de Falla en *Escritos sobre música y músicos* sobre Pedrell a propósito de las características que debe tener la nacionalización musical en el uso de formas “adecuadas al genio de la raza”. En ellas, Soler ve incluso un anticipo, ingenuo e involuntario, de consecuencias similares a las que acarrearán las políticas culturales del fascismo europeo; en su argumentación, iguala nacionalismo a ideología e identifica ambos como impedimentos para el desarrollo técnico y semántico de la música, en la medida en que Falla parece elogiar una limitación buscada de los medios de expresión.⁹¹ Aún así, Soler no deja de reconocer en Falla una figura imprescindible para la música española, que además, representa en su opinión la culminación de un proceso que no tuvo continuación más que de una forma degradada:

Falla no dejó caminos abiertos ni posibilidades de continuar la elaboración del material folklórico español; ya anteriores a él, Albéniz y Granados habían intentado, con mayor o menor fortuna empresa semejante, el primero con *Iberia* (1906-1909), obra aformal pero notabilísima desde el punto de vista rítmico, y el segundo con *Goyescas* (1910), serie de impresiones rapsódicas para piano de un notable interés y de una rara calidad; los compositores posteriores a Falla no supieron tener su mismo nivel ético y el rigor con que trataba el material musical y, por otra parte, las peculiares circunstancias políticas españolas no favorecieron en absoluto la creación de un corpus musical entroncado con Europa sino que impulsaron la creación de una serie de obras en las que “la lección castellana de Falla” venía a ser caricatura y pura circunstancia política.⁹²

⁹⁰ SOLER, Josep. “La obra compositiva de Felip Pedrell vista por Cristòfor Taltabull” *Recerca musicològica*, ISSN 0211-6391, N°. 11-12, 1991, p.100.

⁹¹ *Ibid.*, p.101.

⁹² SOLER, Josep. *La música II. De la revolución francesa a la edad de la economía*. Montesinos. Barcelona, 1987 (2ª ed. 1ª edición, 1982), p.95.

Más allá de esto, Soler no dejará de reconocer el importante influjo de Pedrell sobre Taltabull en cuestiones que también serán importantes en su obra, como el sentido dramático y la importancia del cultivo de la tradición.

2. Cristòfor Taltabull (1888-1964) en la vida musical y cultural catalana.

Hasta ahora hemos hecho referencia al entorno en el que se desarrolla la figura de Pedrell. Con la irrupción del *noucentisme*, que discute el predominio modernista en Cataluña, los referentes y principios estéticos dominantes se irán transformando, siendo más abiertos a la influencia exterior y liberándose en cierta medida del germanismo ferviente de la etapa anterior. Será un momento de atención a las corrientes europeas y de menor beligerancia nacionalista, en el que germinarán las obras de Gerhard, Blancafort, Mompou y Taltabull, entre otros.⁹³

En la trayectoria de Taltabull, de quién Soler fue discípulo en los últimos cuatro años de su vida (1960-1964), se entrecruzan varias circunstancias históricas y culturales características de la situación catalana desde finales del siglo XIX hasta medios del siglo XX. A la afinidad con el *noucentisme*, hay que añadir la presencia de una sensibilidad cercana al modernismo en su primera etapa de formación con Pedrell antes de trasladarse a Munich, y finalmente las condiciones que imponía la posguerra y el franquismo desde que volvió de París en 1940 hasta su muerte en 1964, intensamente dedicado a la actividad pedagógica. Mediante esta –quizás sin proponérselo pero haciéndolo– Taltabull modificó parte de la fisonomía de la música catalana, con ascendencia sobre todos los que se acercaron (y lo hicieron casi todos los que serán protagonistas de la composición musical catalana durante la segunda mitad del siglo XX), que hubiera podido ser muy diferente si tenemos en cuenta aquellas condiciones. Para aclarar esto nos parece tan necesaria la contextualización histórica de la fisonomía a la que hacemos referencia, como también un trazado esquemático de su itinerario biográfico, artístico e intelectual, que tiene como escenarios principales Barcelona, París y en menor medida, Munich. Sin embargo, nos centraremos especialmente en la contextualización de su figura en la Cataluña de principios del siglo XX –escenario de su primera formación– y la que hace de telón de fondo de su legado más destacado, su magisterio en la Barcelona franquista. Con esto sólo queremos situar adecuadamente su figura para reseñar su importancia en la historia de la música catalana, particularmente teniendo en cuenta su contexto, y en la trayectoria de Soler.

⁹³ CORTÈS I MIR, Francesc. “Consideracions sobre els models operístics entre 1875 i 1936...”, p.44.

Los parámetros ideológicos de lo que se ha denominado *noucentisme*, principalmente activo en el primer cuarto del siglo XX en Cataluña y de raíz literaria, giran fundamentalmente en torno a dos centros de gravedad: el catalanismo y el cristianismo. El movimiento, profundamente heterogéneo y que afecta a todas las áreas de la sociedad, no se reduce a esto. No es posible detenernos aquí en profundidad sobre él, pero sí destacaremos algunos de los elementos en la medida en que tendrán presencia en la configuración ideológica de Taltabull –y a través de él en Soler– durante su primera juventud, antes de marchar a Alemania en 1907 y también en el breve periodo que va desde su eventual regreso en Barcelona hasta su marcha hacia París (1908-1911) donde se establecerá hasta que vuelva definitivamente en Cataluña como consecuencia de la situación en la capital francesa después del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Antes de su etapa en París y desde su primera juventud, Taltabull osciló entre los lugares comunes de los artistas *modernistes il·luminats* y los intelectuales *noucentistes acadèmics*, sin identificarse nunca completamente con ninguna de las dos figuras. Esto, junto con su vivencia europea y parisiense constituye una miscelánea musical e intelectual muy interesante para aquellos que lo conocieron en la Barcelona ramplona de los años cuarenta, cincuenta y principios de los sesenta. Sin embargo, recordemos las palabras numerosas veces citadas de Eugeni d’Ors en 1907 al conocer a Taltabull, a quien no dudó en atribuirle el calificativo de *noucentista*:

¿En un pliegue de ropa o en un pliegue de alma? ¿En un rincón del gesto o en un fonético rincón de nombre y apellido? –Yo no sabría decirlo. Pero algo hay, ciertamente, en este artista tan joven, que nos trae aromas prestigiosos de antigüedad... (...) Por ese viejo perfume que lleva, Cristòfol Taltabull es *noucentista*. –Porque una de las cosas que dan más valor ideal a nuestro momento es que no pretendemos, con insolencia americana, un comenzar, sino que aspiramos a continuar una cosa ya definitivamente integrada en el espíritu de los hombres, y que la barbarie romántica ha interrumpido por unas cuantas generaciones: el Humanismo.⁹⁴

⁹⁴ “¿En un plec de roba o en un plec d’ànima? ¿En un racó de geste o en un fonètic racó de nom i cognom? –Jo no sabia dir-ho pas. Però alguna cosa hi ha, certament, en aquest artista tan jove, que ens duu flaires prestigioses d’antiguitat (...) Per aquest vell perfum que duu, en Cristòfol Taltabull és noucentista. –Perquè una de les coses que donen més valor ideal al nostre moment és que no pretenem, ab insolència americana,

El pensamiento *noucentista* nace de un redescubrimiento de la propia tradición grecolatina de raíz mediterránea que marcará el catalanismo de la época, a partir de una reivindicación de los ideales clásicos regidos por la racionalidad como aspiración intemporal. En Cataluña se estructura fundamentalmente como reacción contra el modernismo y se materializa como movimiento de renovación, ordenación y regulación institucional de la vida sociocultural catalana teniendo como referencia y aspiración las sociedades europeas.⁹⁵ De todos modos no existe una frontera temporal clara con aquel, puesto que ambos conviven durante años. De hecho, el espíritu general de uno y otro comparten un mismo periodo de modernización cultural del país que va desde la Exposición Universal de 1888 hasta el golpe de estado de Primo de Rivera en 1923. En el marco histórico español de la Restauración Borbónica (1874-1931), fundamentalmente dos acontecimientos marcarán el carácter de los dos: para el modernismo, la crisis de 1898; para el *noucentisme*, la Constitución de la *Mancomunitat* de Cataluña y el estallido de la Primera Guerra Mundial, en 1914.⁹⁶

Uno de los rasgos del *noucentisme* será un intelectualismo abocado a la acción que se traducirá en una reivindicación de la técnica y de lo urbano, así como de una cultura puesta al servicio de la civilización que pone el acento en el pensamiento político y en el pensamiento estético.⁹⁷ En este sentido, tendrá un empuje institucionalizador respecto a las manifestaciones culturales a diferencia del período modernista, en la medida en que el *noucentisme* encuentra un terreno ya abonado para ello. Unido a esto, la construcción ideológico-conceptual (no exenta de mitificación) de un mediterraneísmo concebido como cuna de la Grecia clásica y como aspiración, que en d'Ors (en quien el mediterraneanismo se expresará en forma de una reivindicación de la obra de Platón y su

un començar. Sinó que aspirem a continuar alguna cosa, ja definitivament integrada en l'esperit dels homes, i que la barbàrie romàntica ha interromput per unes quantes generacions: l'Humanisme" (D'ORS, Eugeni. "Taltabull, Noucentista" en *Glosari 1906-1907*. Quaderns Crema. Barcelona, 1996. pp. 663 i ss.).

⁹⁵ ROQUE, M^a Àngels. "Introducció: el context mediterrani d'una estètica i d'uns valors a catalunya" en VV.AA. *Estètica i valors mediterranis a Catalunya*. Proa. Barcelona, 2001, p. 19.

⁹⁶ COSTA RUIBAL, Oscar. *L'imaginari imperial. El noucentisme català i la política internacional*. Alpha, 2002, pp.124 y 280.

⁹⁷ BILBENY, Norbert. "Eugeni d'Ors: la mediterrània com a pensament d'acció" en VV.AA. *Estètica i valors mediterranis...*, p.101.

valor intemporal en *La ben plantada* (1911), obra central en el pensamiento de d'Ors y en el *noucentisme*⁹⁸) se manifestará como distancia frente a la germanofilia, en el contexto de proyectos que intentaban ofrecer una alternativa a la supremacía del imperio prusiano desde finales del siglo XIX, cosa que sucedió al mismo tiempo en España como en Francia e Italia.

Lo más relevante para lo que nos ocupa, dada su complejidad, es que se trata de un movimiento regeneracionista que tendrá gran impacto en el terreno estético y que no tendrá lugar sólo en Cataluña, sino en distintos lugares de Europa donde surgió un espíritu que pedía restaurar los ideales de la cultura clásica, pero que en su forma catalana vinculado a la Mancomunidad tendrá un efecto institucionalizador y estimulador de la actividad cultural y musical. Entre *modernisme* y *noucentisme* musical se manifiesta una mayor continuidad que en otros campos artísticos, a pesar de que tenemos que señalar que los parámetros estéticos o lingüísticos o estructurales de ambos en el ámbito musical no son nada claros; en cualquier caso nos conducen a la vaguedad especulativa al intentar identificarlos y agruparlos en una corriente ideológica. Sí son más tangibles sus características en cuanto al encaje de la actividad musical en su coyuntura histórica. El cambio de siglo y los primeros años del siglo XX, primeros años en la formación musical de Taltabull, estarán marcados en Cataluña por un intento de renovación y mejora de las orquestas, en los aspectos tanto musicales como económicos, para poder aspirar a asumir de manera estable un repertorio sinfónico de altura. Esto tendrá lugar tanto en la esfera profesional,⁹⁹ como en el ámbito de la divulgación de la música en la búsqueda de una comunicación entre el mundo amateur y profesional.¹⁰⁰ La continuidad de muchas iniciativas musicales y culturales que surgieron a principios de siglo –con numerosas dificultades y en un momento de fuerte agitación del cual la “Semana Trágica” de 1909, vivida como una revolución por sus contemporáneos, fue el acontecimiento donde

⁹⁸ CUSCÓ, Joan. “Eugeni d’Ors. Filosofia i humanisme en el segle XX”. *Revista d’història de la filosofia catalana*. Vol.3, nº 6, 2013, p.99.

⁹⁹ Con la creación de espacios como el Teatro Lírico de Barcelona (1881), instituciones como la *Associació musical de Barcelona* fundada en 1888, las actividades de la Sociedad Filarmónica de Barcelona (1897-1905), la fundación de la Orquesta Sinfónica de Barcelona por Joan Lamote de Grignon (1910) o la Orquesta Pau Casals (1920) instituida por el violonchelista.

¹⁰⁰ Es el caso de la *Associació de Música da Camera* (1913) y más aún el de la *Associació Obrera de Concerts* (1925-1937) (CORTÉS, Francesc. *Història de la música a Catalunya...*, pp.134-137).

confluyeron todos los elementos sociales y políticos¹⁰¹ – fue posible en gran parte gracias al impulso educativo de la Mancomunidad de Cataluña, constituida oficialmente en 1914 y materializada en instituciones como la Biblioteca de Cataluña. En este caso, su sección de música fue de gran importancia para la consolidación de una investigación musicológica de rigor en el país, como lo fue en la primera formación intuitiva de Soler.

En este proceso, el asociacionismo musical y cultural que como hemos visto arranca décadas antes, propició que la música fuera considerada en pie de igualdad con el resto de manifestaciones artísticas por los protagonistas de otros ámbitos de la cultura catalana.¹⁰² Una de las características del periodo *noucentista* fue la colaboración entre poetas como Josep Carner, Tomàs Garcés, Ventura Gassol o Josep Maria de Sagarra y compositores como Gerhard,¹⁰³ Toldrà,¹⁰⁴ Pahissa¹⁰⁵ o Taltabull, en un cultivo constante del *Lied*.¹⁰⁶ En el caso de Taltabull, pese a haberse perdido gran parte de su obra las partituras que se conservan en la Biblioteca de Cataluña recurren a textos de Carner, Maragall o Guerau de Liost (pseudónimo de Jaume Bofill), entre otros.¹⁰⁷

Taltabull nace en Barcelona en 1888 y permanece en la ciudad hasta noviembre de 1907, cuando marcha hacia Munich con diecinueve años. En este tiempo recibe una formación como pianista de la mano de Claudi Martínez i Imbert y de Josep Fons i Rotger, que perfeccionándose durante años, será muy importante.¹⁰⁸ Tras esta etapa destacan los

¹⁰¹ MARTÍNEZ FIOL, David. *La Setmana Tràgica*. Pòrtic, Barcelona, 2009, p.9.

¹⁰² Ya sea desde revistas de prestigio como *Mirador* o *Vell i nou* o en espacios de debate como el *Ateneu Barcelonés*.

¹⁰³ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*. Scherzo. Madrid, 2013, p.322. En el caso de Gerhard, hay que recordar también su participación en revistas de la vanguardia artística catalana como *Quaderns de poesia* o *La Revista* (*Ibid.*, pp. 323, 328 y 335).

¹⁰⁴ AVIÑO, Xosé. “L’edat d’or de la música catalana” en GABRIEL, Pere. *Història de la cultura catalana*. (Vol.VIII) Ed.62. Barcelona, 1994, p.202.

¹⁰⁵ RABASEDA I MATAS, Joaquim. *Jaume Pahissa: un cas d’anàlisi musical*. Tesis Doctoral, UAB, Barcelona, 2006.

¹⁰⁶ CORTÉS, Francesc. *Història de la música...*, p.143.

¹⁰⁷ CRESPI, Joana. “Apèndix documental” en CASANOVAS, Josep y CASABLANCAS, Benet. *Cristòfor Taltabull*. Boileau-Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992, pp.129-135.

¹⁰⁸ También se ha señalado su relación de amistad con Enrique Granados, de quien puede haber recibido algunas clases. En todo caso, esta formación no fue importante sólo para su tarea como compositor y

estudios de armonía y composición con Felip Pedrell, con quien participará puntualmente de la vida musical barcelonesa. En este sentido, y pese a carecer de datos concretos, existen indicios que nos hacen pensar que la inserción de Taltabull en esta no fue nada anecdótica. Es así que lo podemos encontrar, por ejemplo, leyendo la reducción para piano del *El Comte Arnau* de Pedrell en casa de uno de los principales intelectuales del modernismo catalán, Joan Maragall, cuando Pedrell quiso enseñarle el resultado de su obra, tal como recuerda un cronista¹⁰⁹ pocos años después. Este encuentro entre Pedrell y Maragall nos aporta más datos sobre el lugar destacado de Taltabull en la cultura catalana de entonces, puesto que según el autor del texto (una reseña sobre un libro) quién la propició fue su tío, el historiador Antoni Rubió i Lluch, que por lo que se deduce de la descripción, mantenía una estrecha relación con Pedrell.¹¹⁰

La participación cultural de nuevas generaciones que provienen de la burguesía catalana se intensifica y con eso aumenta el prestigio social de artistas, que teniendo un origen burgués quieren desmarcarse de este –como es el caso de Santiago Rusiñol o el antes mencionado Joan Maragall– con consecuencias sociológicas pero también estéticas, puesto que la retórica del *arte por el arte* proviene de esta voluntad y está determinada

pedagogo –según muchos testigos, con una enorme capacidad por la lectura y las transcripciones para piano– sino también para su trabajo como pianista en París. La profesión de pianista es la que consta a su tarjeta del sindicato de músicos de París (“Carte Confédérale” del “Syndicat d’Artistes musiciens”) con fecha de alta de marzo del 1916 y vigente hasta julio de 1938 (BC [M3211/1], Fondo Taltabull).

¹⁰⁹ Que firma con las iniciales “J. Ll.”

¹¹⁰ “Cuando Pedrell, respaldando a Rubió i Lluch, fue a la casa de Maragall llevándole la música de *El Comte Arnau* (Taltabull fue quien la interpretó al piano), llegó un momento, hacia la quinta página, en que Maragall comenzó a mirar fijamente y emocionado al maestro Pedrell, quien estaba a un lado del clavecín, girando las páginas: Maragall se levantó y acercándose con un gesto anhelante le puso una mano a cada lado de la cara y mirándole a los ojos con una expresión de aquellas que también son inmortales le dijo: “Cómo puede ser que con esas barbas blancas hayáis hecho esta música!” Y Pedrell contestó: “Precisamente por eso; con las barbas negras no la habría hecho” (“Quan en Pedrell, fent-li costat En Rubió i Lluch, anà a casa d’En Maragall portant-li la música d’*El Comte Arnau*, (En Taltabull fou qui la executà en el piano) vingué un moment, cap a la cinquena plana, que En Maragall començà a mirar fixament i d’una manera emocionada al mestre Pedrell qui s’estava a un costat del clavicembert, girant els fulls: En Maragall s’alçà dret i, acostant se-li amb un gest adalera li posà una mà a cada cantó de cara i mirant-lo als ulls amb un posat d’aquells que també són immortals li digué: “Com pot ésser que amb les barbes blanques hàgiu fet aquesta música!” I en Pedrell: “Tot just per això; amb les barbes negres no l’hauria feta”. *La revista*, año IV, nº73, 1 de octubre de 1918, p.348).

(como en el resto de Europa) por los hábitos de consumo de la burguesía del momento.¹¹¹ Pero en los primeros años del modernismo, la cultura no será asimilada todavía por ninguna institución oficial y circulará –también en el ámbito musical– en círculos pequeños y muy concretos, en los cuales las revistas y publicaciones periódicas serán muy importantes como órgano de expresión. En este sentido hay que recordar que Taltabull, primo de Jordi Rubió i Balaguer, nace en el seno una familia de la burguesía catalana, y que en casa de parientes suyos incluso se organizaban conciertos y representaciones domésticas.¹¹² En el mismo sentido, la relación con el Monasterio de Montserrat, que en sus últimos años en Barcelona será importante, ya se hace patente, más allá de por obras que lo atestiguan, mediante crónicas que lo certifican y nos aportan una imagen cercana al lugar que ocupaba Taltabull y su familia.¹¹³ Aunque no se conserva ningún documento que lo demuestre, teniendo en cuenta la coincidencia cronológica entre el magisterio de Taltabull y la colaboración de Soler para la revista *Serra d'Or* del Monasterio de Montserrat desde 1960 (que da lugar a sus primeros textos de crítica musical y pensamiento estético), es posible que la relación de Taltabull haya ocasionado o estimulado la producción literaria de Soler durante esos años, tal y como hemos planteado en otro lugar.¹¹⁴

Los referentes culturales del modernismo principalmente en relación con la obra de Wagner, sembrarán en Taltabull la semilla que brotará finalmente y lo empujará hacia Munich. Aun así, un mes antes de abandonar Barcelona tendrá ocasión de ver estrenado

¹¹¹ Vid. Capítulo 1: “Felip Pedrell (1841-1922) y su contexto”.

¹¹² ROURA, Teodor (18 de mayo de 2014). *Taltabull, mestre dels temps difícils. Conversa amb Teodor Roura*, Catalunya Música. Disponible en: <http://www.ccma.cat/catradio/alacarta/Qui-te-por-del-segle-XX/Cristofor-Taltabull-mestre-dels-temps-dificils-3/audio/813611/> [Última Consulta: 11 de abril de 2016].

¹¹³ “A las tres de la tarde la Rda. Comunidad salió de la iglesia con el fin de practicar el devoto ejercicio del Via-Crucis en el mismo lugar donde recientemente ha sido erigido, siguiendo un muy considerable número de fieles deseosos de acompañarnos, entre los que figuraban en primera línea, además del joven y ya reputado artista D. Cristóbal Taltabull y D. Ramón de Alós y de Dou, hijo de los señores Marqueses del mismo nombre, los Excmos. Sres. Diputados D. Mariano Bordas y D. Ramón Albó, dando un público y brillante testimonio de su catolicismo práctico y de su acendrada piedad, ya tan acreditada y conocida” (“Crónica de Montserrat”. *Revista Montserratina*, nº 5, 1 de mayo de 1909, p.190).

¹¹⁴ Vid. CIVILOTTI, Diego. “Els articles a *Serra d'Or*, mig segle després” en SOLER, Josep. *Música i espiritualitat*. Scialare. Vilafranca del Penedès, 2016, p.77.

su poema sinfónico *Waldemar Daae*¹¹⁵ por la Orquesta Filarmónica Barcelonesa dirigida por José Lassalle, el 10 de octubre de 1907.¹¹⁶ La crítica de Vicenç Maria de Gibert (discípulo de Pedrell y de Vincent d'Indy en París, y con quién tres años más tarde Taltabull organizará un ciclo de conferencias sobre la obra de Bach en la sede de la *Associació catalana d'estudiants*) para la *Revista Musical Catalana*¹¹⁷ sobre el estreno está repleta de encendidos elogios acompañados de una bienvenida al panorama musical catalán al entonces joven Taltabull:

Cristòfor Taltabull nos ha hecho conocer su primer ensayo para orquesta: el preludio *Waldemar Daae* (...) el cuadro no puede ser más poético, y Taltabull lo ha comprendido con mucha precisión. La sobriedad de que hace gala nos place muchísimo: es una cualidad que pocos se resignan a tener. Pero no esta la única: la música es inspirada y lo describe todo ordenadamente, sin digresiones inútiles y con crecientes interés. La orquesta está bien tratada y hay algún momento que tiene empuje. La idea musical está fuertemente influenciada: el motivo caballeresco,

¹¹⁵ Basado en el cuento de Hans Christian Andersen *Vinden fortæller om Valdemar Daae og hans Døttre* ("El viento cuenta la historia de Valdemar Daae y sus hijos"), en el que el viento tiene el papel de narrador e incluso Andersen le atribuye una sustancia musical (ANDERSEN, H.C. *Lo que el viento cuenta de Valdemar Daae*. (Trad. de Ignacio Meco). Labor. Barcelona, 1988).

¹¹⁶ *La Publicidad*, martes 10 de octubre de 1907. La recepción de la obra fue positiva; un crítico afirma que se estrenó "un preludio del joven catalán C. Taltabull, fragmento de un poema titulado: *Valdemar Daae*, inspirado en una obra alemana. Este fragmento revela excelentes disposiciones en su autor para dedicarse con provecho al cultivo de la composición musical. Esperamos que el éxito que obtuvo el citado preludio alentará al autor a proseguir con más entusiasmo, si cabe, sus estudios tan felizmente iniciados" ("un preludi del jove català C. Taltabull, fragment d'un poema titolat: *Valdemar Daae*, inspirat en una obra alemanya. Aquest fragment revela excelents disposicions en son autor pera dedicarse ab profit al cultiu de la composició musical. Esperem que l'èxit qu'obtingué lo citat *preludi* alentará al autor al prosseguir ab més entusiasme, si cab, sos estudis tan felisment comensats". *Il·lustració Catalana*, nº 229, 20 de octubre de 1907).

¹¹⁷ No ha de pasar por alto el hecho que la crítica de la obra de Taltabull aparezca en la *Revista Musical Catalana*, publicación pionera y de referencia en esa nueva hornada de revistas especializadas que alientan las actividades culturales de la época que nos ocupa, y asimismo significativa de esta. Hasta el estallido de la Guerra Civil y durante treinta y dos años (1904-1936) se publicó mensualmente en esta primera época como boletín del *Orfeó Català*, y desde el primer número en el cual se incluían artículos de Felip Pedrell, tuvo como horizonte principal la recuperación del patrimonio musical catalán, bajo una orientación muy cercana a las ideas de Vincent d'Indy y la *Schola Cantorum*. Sobre esto, *vid.* MILLET, Lluís. "El llegat històric de l'Orfeó Català (1891-1936)". *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 148-150.

síntesis del preludio, que representa Waldemar, con aquel grupeto característico, es de filiación wagneriana. Pero esto sólo lo mencionamos como simple observación. Ya se sabe que las primeras obras de un autor siempre dejan ver alguna influencia: esto es necesario y hasta provechoso: desconfiamos de una originalidad prematura (...) ¹¹⁸

También Frederic Lliurat en *Le Mercure musical* de Francia elogia la obra, destacando la capacidad de trabajo del joven compositor, la claridad formal y el hecho de que pese a que sea un discípulo destacado de Pedrell, no pueda referirse a él como un compositor *nacionalista* ya que según el crítico, su obra se acerca más a la tradición germánica y la música de Richard Strauss. ¹¹⁹

Por otra parte, Taltabull colaborará activamente en publicaciones que participaron en la eclosión del *noucentisme* como *Empori*. ¹²⁰ En el primer número de la revista publica un

¹¹⁸ “En Cristòfor Taltabull ens ha fet conèixer son primer assaig per a orquesta: el preludi *Waldemar Daae* (...) el quadro no pot ser més poètic, y en Taltabull l’ha comprès ab molta justesa. La sobrietat de que fa gala ens plau moltíssim: es una qualitat que pocs se resignen a tenirla. Però no es aquesta l’única: la música es inspirada y ho descriu tot ordenadament, sense digressions inútils y ab creixents interès. L’orquestra està ben tractada y hi ha algun moment que porta bona empenta. L’idea musical està fortament influenciada: el motiu cavalleresc, síntesi del preludi, que representa Waldemar, ab aquell grupet característic, es de filiació wagneriana. Però això sols ho retreiem com a simple observació. Ja se sab que les primeres obres d’un autor sempre deixen veure alguna influencia: això es necessari y fins profitós: desconfiem d’una originalitat prematura. *Waldemar Daae* entrà de ple en el públic, el qual féu sortir, diverses vegades al seu autor, y a l’últim va exigir la repetició. En Taltabull es molt jove y ple de dalit: son primer triomf, lluny d’envanirlo, l’incitarà a treballar ab fe; ell prou es dels que saben que en l’Art no hi ha meta. Desde aquesta REVISTA ens es grat saludarlo y encoratjarlo, plens d’esperances en son pervindre”. (DE GIBERT, Viçenc Maria. “Catalunya”. *Revista Musical Catalana*, nº 46, octubre de 1907, pp. 221 y 222).

¹¹⁹ LLIURAT, Frederic. “Barcelone”. *Le mercure musical. Bulletin français de la SIM*. Paris, 1907, p.1316.

¹²⁰ Revista mensual (se publicaba con el título de “Revista catalana mensual. Monografies científiques. Estudis crítichs. Noves i resums de la vida cultural catalana. Vasta col·laboració catalana i estrangera”) que con el impulso y la guía del poeta Josep Carner fue importante para la difusión del *noucentisme* en sus primeros años. Se publicó entre 1907 y 1908 con el propósito de reunir las manifestaciones culturales e intelectuales de los círculos *modernistes* y *noucentistes* y dar a conocer la obra de estos últimos. (Vid. PANYELLA, Vinyet. *Cronologia del noucentisme*. Publicacions de l’Abadia de Montserrat. Barcelona, 1996, p. 38). La importancia y significación histórica de la publicación, a pesar de su corto recorrido, puede ser valorada en textos como el artículo de Carner *De l’acció dels poetes a Catalunya*, que con carácter programático sintetiza, desde el género poético, la posición ideológica de los artistas catalanes en el

artículo en el cual lleva a cabo un análisis de la *Cuarta Sinfonía* de Bruckner.¹²¹ En los inicios de la revista Taltabull también colaborará escribiendo algunas críticas de conciertos, especialmente para destacar la actividad de orquestas que participaron activamente en la difusión del sinfonismo europeo como la *Associació Musical*,¹²² entidad que vio la luz el mismo año de su nacimiento. Las aportaciones de Taltabull para la revista, a pesar de ser muy pocas debido a su marcha a Munich y poco después a París, no dejan de ser gran interés para comprender los referentes estéticos de su obra en los inicios, y los principios ideológicos que la movían en el contexto cultural en el cual se formó. En este sentido resulta interesante la traducción al catalán que hace de gran parte

contexto sociopolítico del catalanismo de principios de siglo (CARNER, Josep. “De l’acció dels poetes a Catalunya”. *Empori*. Nº 12, junio de 1908, pp. 202-206), o en el texto de Costa i Llobera *La senzillesa*, un auténtico alegato *noucentista* que manifiesta su alejamiento del universo estético del modernismo (COSTA I LLOBERA, Miquel. “La senzillesa”. *Empori*. Nº 3, marzo de 1907, pp. 154-156). También fundamental es la publicación de la conferencia del filósofo Ignasi Casanovas *L’harmonia en l’Art*, quien partiendo de una antropología cristiana y una recuperación del paradigma estético de la mimesis, lleva a cabo una reivindicación del ideal artístico clásico griego e ilustrado (CASANOVAS, Ignasi. “L’harmonia en l’Art”. *Empori*. Nº 5, maig de 1907, pp. 257-265). Teniendo en cuenta los contenidos y el tratamiento de los mismos podemos advertir que la publicación, a pesar de la voluntad de arraigarse en la sociedad catalana de su época, no tenía un carácter divulgativo sino que se dirigía a círculos intelectuales sin eludir las dificultades que implica abordar diferentes campos de la cultura, el pensamiento y el arte con profundidad y rigor. En ella la música, la sección de la cual estaba dirigida por Taltabull, tenía un lugar destacado junto a las otras artes desde el primer número.

¹²¹ En él subraya la filiación wagneriana del compositor austriaco, la concepción orquestal beethoveniana en su obra, el maltrato que recibió del gran defensor del formalismo musical, Eduard Hanslick, así como la incompreensión de crítica y público y el punto de inflexión que supuso el estreno de la obra analizada. En el comentario estrictamente musical, tanto en el análisis de los aspectos armónicos de la obra como de los rítmicos y de los orquestales, en elementos característicos como las progresiones armónicas ascendentes en las cuerdas, Taltabull subraya desde el primer movimiento la asociación con imágenes extramusicales características del poema sinfónico. Lo hace con una profusión retórica que —a pesar de no ser una característica exclusiva de él sino más bien de la época— será muy distintiva del tono de sus textos y de su actitud hacia el análisis y la vivencia de la obra musical, lejos de un análisis frío (TALTABULL, Cristòfor. “Bruckner y la IV Simfonía”. *Empori*. Nº 1, enero de 1907, p.27). Sobre la publicación de este estudio se hace eco también la *Revista Musical Catalana* (nº 38, febrero de 1907).

¹²² TALTABULL, Cristòfor. “Concerts de l’Associació Musical”. *Empori*. Nº 3, marzo de 1907, pp. 165 i 166.

de la conferencia de Felix Weingartner *Die Symphonie nach Beethoven*¹²³ (“La Sinfonía después de Beethoven”) a la cual añade un prólogo en el que justifica la importancia del texto y defiende la necesidad de leerlo en un momento de transición e investigación que no duda a calificar de confuso. De su lectura extraerá una lección ética de la obra de Weingartner que asimilará e intentará inculcar años después en Soler y en el resto de sus discípulos.¹²⁴ El siguiente número no saldrá hasta enero de 1908: ni en él ni en los siguientes publicará porque el noviembre de 1907 marcha hacia Munich, aunque continuará figurando entre los colaboradores.

Así pues, en su primera etapa Taltabull se encuentra plenamente integrado en un contexto propicio para la articulación de iniciativas culturales y musicales, materializadas en la creación de instituciones que constituyen el eco de una *Renaixença* que había impregnado toda la segunda mitad del siglo XIX –movimiento entroncado con el romanticismo burgués europeo– como momento de esplendor reivindicativo de la lengua y la nacionalidad catalana y con una diversidad de propuestas para un modelo nacionalista de la música, especialmente concentrado en la omnipresente figura de Pedrell.¹²⁵ Pero la

¹²³ WEINGARTNER, Felix. *Die Symphonie nach Beethoven*. Samuel Fischer Verlag. Berlin, 1898. Muy pronto tras la publicación alemana fue traducida al francés (A. Durand, Paris, 1899) y al inglés (Oliver Ditson Co., Boston, 1904) pero hasta donde sabemos, nunca al castellano o al catalán antes o después de la traducción de Taltabull.

¹²⁴ “Seguramente este libro aclarará muchas dudas y alentará a los débiles a seguir los impulsos propios sin querer hacer nada más allá de lo que sienten. ¿Que más consolador que las palabras que profiere Weingartner como un grito de libertad? “Escribid sin temor todo lo que tenéis en el alma y expresad todo aquello que deba ser expresado; esto será una imagen vuestra, una manifestación de vuestra naturaleza, y en todo caso una cosa completa y buena” (“Segurament aquest llibre té d’aclarir molts dubtes y té d’encoratjar els febles a seguir els impulsos propis sens voler fer res més enllà de lo que senten. ¿Què més consolador que les paraules qu’aixeca Weingartner com un crit de llibertat? “Escribiu sens temensa tot lo que teniu en l’ànima y expresseu tot ço que degui esser expressat; això serà una imatge vostra, una manifestació de vostra naturalesa, y en tots els casos una cosa complerta y bona”). (TALTABULL, Cristòfor. “Pròlech. La Simfonia après Beethoven, per Fèlix Weingartner”. *Empori*. N° 6, mayo de 1907, p.306).

¹²⁵ CORTÈS, Francesc. “Nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936...”, p.29. En este sentido puede situarse Taltabull, junto con Falla y Gerhard, entre los más destacados de la última generación de discípulos de Pedrell que coinciden en reconocer tanto la importante influencia sobre ellos como las carencias de su magisterio en cuestiones técnicas (SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura...*, p.37).

trayectoria personal y artística de Taltabull se alejaría de esta Cataluña que buscaba dignificar su historia en la reconstrucción de la propia tradición cultural, y al mismo tiempo “modernizarse” mirando a Europa como posibilidad de contactar con la novedad. En el mismo número de la *Revista Musical Catalana* donde Vicenç Maria de Gibert escribe la crítica que constituye la presentación pública de Taltabull como compositor, el crítico dedica un apartado a Max Reger¹²⁶ en el cual destaca el impacto de Wagner en el origen de su dedicación a la composición, así como el influjo de Bach en la construcción formal y el rigor contrapuntístico, y de Brahms en el respeto a la tradición y la solidez armónica.¹²⁷ El artículo constituye un signo del rumbo que tomaría inmediatamente su formación. Todavía más lo representa el texto que Taltabull escribe sobre Reger el mismo mes, uno antes de marchar a Munich, para *El Poble Català*, donde expresa su admiración por el músico alemán.

Se considera a Reger como la naturaleza musical más grande hoy en día, como no hay otra igual. Es tal vez el único de los vivos que se ha salvado del ilegítimo maridaje en que hoy viven la música y la literatura; es el suelo que tiene potencia para concebir, y producir música pura; no hay ningún otro que, en el mundo moderno proceda directamente de Bach, pasando por Beethoven y Brahms.¹²⁸

Tanto de sus estudios en Munich (1907-1908) cómo de los años que van desde su llegada de Alemania a su marcha a París (1908-1911) tenemos pocos datos y estas muchas veces proceden de testimonios relatados por Soler y otros discípulos.¹²⁹ Aún así, destacan las

¹²⁶ Adelantándose en once años a la alusión que hace Salazar en 1916, y que Carredano sitúa entre las primeras referencias a Reger en España (CARREDANO, Consuelo. “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispanoamericana (1914-1918)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. UNAM, n° 84, 2004, p.132).

¹²⁷ DE GIBERT, Vicenç Maria. “Max Reger”. *Revista Musical Catalana*. N° 46, octubre de 1907, pp. 211-212.

¹²⁸ “Se considera a Reger com la naturalesa musical més gran avui dia, com no n’hi ha d’altre. Es tal vegada l’únic dels vivents que s’ha salvat de l’il·legítim maridatge en que avui viuen la música y la literatura; es el sol que té potencia pera concebir, y produir música pura; no hi ha cap altre que, dintre’l món modern procedeixi directament den Bach, passant per Beethoven y Brahms”. (TALTABULL, Cristòfor. “Max Reger”. *El Poble Català*, dimarts 15 de octubre de 1907).

¹²⁹ A ellos se han referido Soler (1992), Casanovas (1992) y más recientemente Alsina (2005). (Vid. CASANOVAS, Josep y CASABLANCAS, Benet. *Cristòfor Taltabull*. Boileau-Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992 y ALSINA, Miquel. *Teoria i història de la música al fons*

cartas que envió a Pedrell desde Munich,¹³⁰ en las que hace mención a su entusiasmo wagneriano, a las clases con Klose y las de "estética e interpretación" con Wiedermeyer así como a un breve paso por París. Una vez más, la presencia de Taltabull en algunas publicaciones de la época volviendo de Munich y antes de marchar a París, nos permite hacernos una idea de sus rasgos, que complementa la que nos transmite el testimonio de terceros.¹³¹ La primera de ellas, el artículo "De retorn d'Alemanya" para la *Revista Musical Catalana*, donde Taltabull hace un balance entusiasta de su experiencia germánica y reclama tomar como ejemplo para Cataluña, la actitud alemana hacia el propio patrimonio musical histórico y presente.¹³²

Parece que su actividad en Barcelona antes de ir a París fue intensa. En 1910 el *Orfeo Català* organiza un ciclo de seis conciertos en el Palau de la Música, tres de ellos dirigidos por Volkmar Andreae y los otros tres por Franz Beidler. En uno de ellos se estrena, bajo la dirección de Beidler –yerno de Wagner y durante años director habitual en el Festival de Bayreuth–, su *Pròleg simfònic per a un drama*.¹³³ Lliurat volvió a escribir, para el boletín de la sección francesa de la SIM (*Sociedad Internacional de Música*) una reseña elogiosa hacia el discípulo de Pedrell que "ha hecho honor a su maestro", destacando la sobriedad de la escritura de Taltabull y su dominio técnico pese a su juventud.¹³⁴

Taltabull de la Biblioteca de Catalunya. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 2005. Disponible en: <http://www.bnc.cat/publicacions/167/Taltabull.pdf> [Última consulta: 11 de abril de 2016]).

¹³⁰ Seis cartas entre el 11-11-1907 y el 23-6-1911, una incompleta y una sin datar se conservan en el Fondo Pedrell de la Biblioteca de Catalunya. Tres de estas se reproducen en: CASANOVAS, Josep y CASABLANCAS, Benet. *Cristòfor Taltabull...*, pp. 44 y 45.

¹³¹ Incluso haciendo referencia a su actividad a Munich, como es el caso de la breve reseña que hace la *Revista Musical Catalana* (nº 52, abril de 1908) del concierto de la *Münchener Tonkünstler Orchester* dirigida por Lassalle, interpretando *Waldemar Daae*.

¹³² TALTABULL, Cristòfor. "De retorn d'Alemanya (impressions)". *Revista Musical Catalana*, nº 61, enero de 1909.

¹³³ *El Poble Català*, 22 de febrero de 1910. En el mismo programa se interpretó la *Tercera Sinfonía* de Beethoven, *Así habló Zaratustra* de Strauss, *Leyenda* de E. L-Chavarri y la *Obertura de Los Maestros Cantores* de Wagner. La crítica destacó el dominio técnico del joven compositor (*Revista Musical Catalana*, nº 74, febrero de 1910).

¹³⁴ LLIURAT, Frederic. "Barcelone". *L'actualité musicale. Annexe de la Revue Musicale S.I.M.*, París, 1910, p. 217.

Poco antes del estreno, el 19 de enero de 1910, encontramos a Taltabull dando una conferencia sobre *La Celestina* de Pedrell en la *Associació Catalana d'Estudiants*. Según las crónicas del momento, reivindicó el Pedrell compositor, ignorado ante el Pedrell musicólogo, y *La Celestina* como fundamento sobre el cual apoyarse para desarrollar una ópera española.¹³⁵ Y poco después, una breve nota en la prensa nos avisa que tanto Pahissa como Taltabull preparan ensayos para próximos conciertos.¹³⁶ Al año siguiente, se anuncia una edición de música religiosa por la Casa Subirana en la que se publicarán entre otras, obras de Taltabull. El último año en Barcelona será un año muy participativo en la vida musical y cultural catalana. Parece que la vinculación con Munich no deja de existir e incluso el compositor catalán continúa teniendo una presencia destacada. Tanto es así que el abril del año 1911 se celebra una *Velada Taltabull* en la ciudad alemana, como entonces informa la prensa:

Hemos tenido el placer de ver los programas de la “Velada Taltabull” que han tenido lugar en Munich bajo la dirección del eminente director don Fèlix Mattl (*sic.*) y con el concurso del coro de la Unión Bach.¹³⁷

En dicha fiesta musical se ejecutaron selectas composiciones del joven maestro catalán, entre las cuales figuran el poema sinfónico “Valdeurar Daal” (*sic.*), prólogo sinfónico para un drama; “El Cu-Cut” y el “Rossinyol”, canciones para coro mixto; “Les palmes de Bethlem”, para coro mixto; “La Tebaida”, poema sinfónico; “La vida es sueño”, comentario orquestal a las primeras escenas.

¹³⁵ *Revista Musical Catalana*, nº 73, enero de 1910 (Firmado: “F.”).

¹³⁶ También participó de polémicas contemporáneas, como la que suscitó aquel mismo año el concurso para acceder a la plaza de director de la Banda Municipal de Barcelona acusado de fraude, cuando el Ayuntamiento anuló el veredicto del jurado que había escogido Joan Lamote de Grignon para ocupar la plaza (*La Veu de Catalunya*, 20 de agosto de 1910).

¹³⁷ Felix Mottl (1856-1911), uno de los directores wagnerianos importantes –en 1886 dirigió la primera representación de *Tristán e Isolda* en Bayreuth– que en aquel momento dirigía la Ópera de Munich. A él se refirió Taltabull con admiración en varias cartas enviadas a Pedrell desde Munich, y parece que puede haber estudiado con él por lo que se desprende de una de estas cartas (31 de diciembre de 1907) en la que describe las clases con Wiedermeyer. El director austriaco murió el 2 de julio de 1911, unos dos meses después de dirigir las obras de Taltabull, mientras dirigía el *Tristán*.

Las obras del maestro Taltabull, acabaron de confirmar al numeroso público que acudió a disfrutar la audición, en el criterio de que nuestro compatriota puede colocarse entre las más distinguidas personalidades de la música moderna.¹³⁸

Aquel mismo año es cuando Taltabull se encarga, junto con Lluís Millet y Domènec Mas i Serracant, de la edición de *El Comte Arnau*¹³⁹ para el homenaje a Pedrell organizado en la ciudad de Tortosa el 28 de octubre de 1911. También lo encontramos en su faceta de director, dirigiendo una cantata de Bach en la fiesta del Colegio Notarial, el 6 de mayo de 1911.¹⁴⁰ Y pocos días después se estrena la tragedia en Cuatro Actos *Les flames del goig* del dramaturgo y poeta Xavier Viura¹⁴¹ con música de Taltabull, en el Teatro Romea de Barcelona.¹⁴² Viura encarnaba en sí mismo el desgarró de un tiempo y un espacio que

¹³⁸ *La Veu de Catalunya*, 28 de abril de 1911.

¹³⁹ *El Poble Català*, 5 de octubre de 1911.

¹⁴⁰ *La Veu de Catalunya*, 7 de mayo de 1911.

¹⁴¹ El escritor e intelectual Xavier Viura i Rius (1888-1947), de sensibilidad decadentista y simbolista fue ganador de los *Jocs Florals* en 1906 y aquel mismo año (el 26 de abril de 1906) estrenó la obra teatral *Fra Garí* con música de Enric Morera en el Teatro Principal de Barcelona. En su juventud participó en muchas publicaciones como *Juventut*, *Art Jove*, *Pèl & Ploma*, *Revista Musical Catalana* o *Catalunya artística*, así como lo hizo activamente en los círculos wagnerianos barceloneses: resultado de esto fue la colaboración, junto con Joaquim Pena y Jeroni Zanné, para traducir los libretos de Wagner al catalán (CERDÀ I SURROCA, M^a Àngela. “Modernisme en Catalunya: traducción y divulgación”. *Hermèneus. Revista de Traducción e Interpretación*, nº 1, 1999, p.5). De su experiencia en este sentido nos queda su conferencia leída en la Asociación Wagneriana *Impressions Wagnerianes* del año 1908 (VIURA, Xavier. *Impressions Wagnerianes*. F. Giró. Barcelona, 1908).

¹⁴² *El Poble Català*, 15 de mayo de 1911. Por lo que deducimos de la breve nota en la prensa, se trata de una música incidental para la obra de Viura. Sobre la partitura de Taltabull, que no se ha conservado, no encontramos otra referencia posterior. El estreno de la obra teatral fue un fracaso rotundo. Desde entonces Viura dejó de escribir e incluso se fue apartando de la vida pública convirtiéndose en un marginado y un misántropo atormentado (VERDAGUER, Mario. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*. Guillermo Canals/Universitat de les Illes Balears, 2008, p.69). No sabemos el grado de relación que tuvo Taltabull con el poeta y si esta experiencia le llegó a afectar de alguna manera, teniendo en cuenta la poca consideración hacia sí mismo como compositor a la que hacen referencia sus discípulos años después. En cualquier caso, la relación puede haber ido más allá de este proyecto común, ya que en 1906 Taltabull escribió un artículo en el número 14 de la revista *Art Jove*, posiblemente invitado por Viura quien era un colaborador habitual desde el segundo número (TALTABULL, Cristòfor. “Les tres germanes”. *Art Jove*, nº 14, 30 de junio de 1906).

cambiaba demasiado rápido,¹⁴³ unos cambios que no vivió completamente Taltabull desde Barcelona, puesto que marchó poco después a París.

De sus años en París tenemos muy pocos datos, y según lo que hasta ahora han aportado testigos y otras fuentes como escasos documentos que se han conservado, los primeros años de Taltabull fueron de formación, durante los cuales puede haber estudiado con André Gedalge, Charles Tournemire¹⁴⁴ y Charles Koechlin.¹⁴⁵ No sabemos exactamente cuando exactamente marchó a París durante el año 1911, a pesar de que por su actividad en Barcelona parece que puede haber sido a finales de año. Taltabull trabajó en París como pianista, músico para cine, orquestando y revisando partituras para las editoriales Durand y Salabert (cosa que le permitió conocer muchas partituras de la vanguardia francesa) y parece que colaborando (a pesar de que no se ha podido certificar) con los Ballets de Rolf de Maré (1920-1925). Estas experiencias tan diversas lo llevaron en ciertos momentos a coincidir personalmente con figuras como Debussy, Ravel o Stravinsky, de quienes explicaba anécdotas a Soler y otros discípulos años después.¹⁴⁶ Centrada principalmente en la interpretación pianística, las necesidades económicas hicieron que su actividad en París fuera polifacética. En 1916, los Cines Gaumont de París anuncian sus proyecciones con la presencia de una orquesta sinfónica bajo la dirección de “M. Taltabull”.¹⁴⁷ Pero ya del año 1912 es un programa de conciertos en Toló donde Taltabull se anuncia como Primer Premio del Conservatorio de Munich.¹⁴⁸ Encontramos referencias también de que el 31 de mayo de 1927 se celebra en París un importante baile de solidaridad franco-americana a beneficio de los niños franceses, en el que se anuncian

¹⁴³ Vid. PLA, Josep. “Xavier de Viura, poeta i nigromàntic” en *Retrats de Passaport* (Obra Completa, 17). Destino, Barcelona, 2014.

¹⁴⁴ Según el testimonio personal de su discípulo, el P. Gregori Estrada, que recoge Alsina: ALSINA, Miquel. *Teoria i història de la música al fons Taltabull...*, p.67.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.7.

¹⁴⁶ Según éstos nos ha llegado que asistió al estreno de *La consagración de la primavera* en 1913 y pudo ver a un Debussy pálido y a Saint-Saëns marchando ofendido (ALSINA, Miquel. “Entrevista a Xavier Benguerel” a *Teoria i història de la música al fons Taltabull...*, p.59) o que un día en la editorial Durand un hombre de negro corrigió unos errores de la partitura de *Serenade* que Taltabull llevaba en la mano: era Stravinsky (SOLER, Josep. “Taltabull: mestre dels temps difícils” en CASANOVAS, Josep y CASABLANCAS, Benet. *Cristòfor Taltabull...*, p.19).

¹⁴⁷ *Le Gaulois*, viernes 28 de julio de 1916.

¹⁴⁸ CASANOVAS, Josep y CASABLANCAS, Benet. *Cristòfor Taltabull...*, p.55.

“dos orquestas de primer nivel”: la *Jazz Dixie Doll* de Londres y la *Orchestra Argentino Cristobal Taltabull* bajo la dirección de Gustave Smet,¹⁴⁹ compositor cercano a los círculos de tango de la capital francesa y de quién Taltabull estrenó varias obras para piano. Lamentablemente no hay constancia de la existencia de más documentos que acrediten otros datos de los años en París. Casanovas afirma que cuando Taltabull volvió en 1940 a Barcelona dejó la mayoría de sus pertenencias y partituras en casa de la hermana de su mujer en Amiens, y esta fue destruida en un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial.¹⁵⁰

Entretanto el paisaje musical y cultural catalán se irá transformando, de forma que su retorno a Barcelona después de casi tres décadas fuera constituye un profundo salto temporal. Cuando Taltabull marcha a París y aproximadamente hasta el estallido de la Guerra Civil, Cataluña y España vivirán un periodo en el que predomina una necesidad de tomar partido y posicionarse ante la llegada de nuevas corrientes musicales. A diferencia de lo que había sucedido durante la segunda mitad del siglo XIX, habrá un mayor punto de encuentro entre Barcelona y Madrid en el proyecto renovador. Durante el periodo podemos constatar una tendencia general que apunta a superar el romanticismo y que se manifiesta en una pléyade de compositores catalanes contemporáneos a Taltabull entre los que se pueden citar a Pahissa, Mompou, Gerhard o Blancafort.¹⁵¹ Las resistencias más grandes a la renovación lingüística provenían del público, que frente a la abundante programación de música contemporánea en Barcelona hasta la Guerra Civil, en su gran mayoría toleraban con dificultad las últimas novedades de la música europea y apenas conocían la obra de Stravinsky, símbolo de modernidad entonces. A esto hay que añadir las condiciones precarias de ejecución cuando se programaban obras contemporáneas.¹⁵² Aún así, no dejaba de estar presente una atención hacia las nuevas músicas en instituciones como el Departamento de Música de la Biblioteca del *Institut d'Estudis Catalans* (actual *Biblioteca de Catalunya*). En el caso de la música, se materializará en una profunda división en dos maneras de entender la relación entre

¹⁴⁹ *Le Gaulois*, viernes 20 de mayo de 1927.

¹⁵⁰ CASANOVAS, Josep. “En el centenari de Cristòfor Taltabull”. *Revista Musical Catalana*, nº 47, septiembre de 1988.

¹⁵¹ Vid. AVIÑO, Xosé. *Manuel Blancafort*. Proa. Barcelona, 1997.

¹⁵² CORTÈS, Francesc. “Reflejo, imágenes y distorsiones en la recepción de las vanguardias...”, p.497 y 498.

“música popular” y “nacionalismo musical” –como hemos visto, dos conceptos recurrentes en los debates del momento–. Al mismo tiempo, el aparato crítico catalán en su mayoría trabajaba con un horizonte: equiparar la realidad musical española con la europea, especialmente con aquella procedente de Francia.

Taltabull volvió a Barcelona a principios del año 1940,¹⁵³ huyendo de una Francia que ya había declarado la guerra a la Alemana nazi, cuyas fuerzas armadas ocuparían París el 14 de junio de aquel año. La situación que pudo encontrar Taltabull tras la Guerra Civil, era muy diferente de la que existía en la Barcelona de la que emigró en 1912.¹⁵⁴ Su tarea pedagógica será desde entonces intensa e influyente en Barcelona. A modo de ilustración, una de las pocas características que compartían gran parte de los miembros del Círculo Manuel de Falla (menos A. Blancafort, M. Valls, A. Ruiz Pipó y J. E. Cirlot) era el hecho de haber estudiado con Taltabull. Esto, lejos de unificar estéticas o criterios supuso lo contrario, dado la capacidad ecléctica del maestro y el respeto por la libertad creativa individual que sin excepción, todos los discípulos coinciden en señalar.¹⁵⁵ Aún así, hay que considerar que Taltabull, fuertemente arraigado en la tradición musical francesa de la primera mitad del siglo XX, canalizó la tendencia general del Círculo. Siendo muy heterogénea, tenía a Falla como el referente más inmediato y desarrollaba sus actividades en un ambiente francófilo,¹⁵⁶ teniendo en cuenta que en la vocación de aperturismo a Europa del Instituto Francés predominaba, como es lógico, la vinculación con Francia.¹⁵⁷

¹⁵³ Existe una “cédula personal” de Taltabull (documento vigente hasta 1944 en España) sellada el 26 de abril de 1940 y con la direcció de Calle Sagristans, 12, 1ª de Barcelona entre su documentación. (Documentación Civil, BC, [M3211/1], Fondo Taltabull).

¹⁵⁴ Un mayor desarrollo en la contextualización de estos años y los siguientes lo llevamos a cabo en el capítulo siguiente.

¹⁵⁵ A diferencia de lo que sostiene Charles en su estudio sobre el dodecafonismo en España, donde afirma que Jaume Padrós, quien muy brevemente formó parte del Círculo Manuel de Falla, se inclinó hacia el atonalismo en sus obras de los años cincuenta “resultado de sus estudios con Cristòfor Taltabull” (CHARLES, Agustí. *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*. Rivera. Valencia, 2005, p.175). Un rápido examen no sólo del lenguaje de Taltabull sino también del de sus discípulos en aquellos años y en años anteriores, bastaría para refutar esta opinión.

¹⁵⁶ ALSINA, Miquel. *El Cercle Manuel de Falla de Barcelona (1947-c.1957): l'obra musical i el seu context*. Institut d'Estudis Ilerdencs. Lleida, 2007, p.77.

¹⁵⁷ De este modo Alsina encuentra, en algunas obras de miembros del Círculo, una combinación del *neoclasicismo arcaizante* de Falla y el *academicismo moderno* de Taltabull (*Ibid.*, p.247).

En este sentido, más allá de los compositores con los cuales Taltabull se sentía más vinculado, que pese a no reducirse a los de raíz francesa tenían una importante presencia en razón de su vivencia directa en París (Debussy, Milhaud, Stravinsky o Ravel), también algunos de los tratados, manuales, ejercicios y ejemplos que aplicaba provenían del academicismo francés (Koechlin, Gedalge, Tournemire) o de la armonía moderna en la esfera francesa como el caso de Lenormand o Villiermin. Aun así, lo más interesante de la aportación de Taltabull y que más herramientas aportó a sus discípulos, es la capacidad ecléctica, fruto no sólo de su primera investigación de las fuentes del germanismo gracias a la breve experiencia (en comparación con la larga estancia en París) en Munich con Franz Wiedermeyer o Max Reger,¹⁵⁸ sino de una profunda y constante inquietud que no se reducía ni a un ámbito, ni a una época ni a una estética. Así, y aunque se proveyera de materiales como los que hemos citado, también acudía a otros que no sólo trascendían la tradición francesa sino que partían de un conocimiento más amplio de la música de principios del siglo XX, como es el caso de la Armonía Moderna de A. E. Hull, traducido por Adolfo Salazar y Augusto Barrado en 1915 para la *Revista Musical Hispanoamericana*, y que no se utilizaba en los programas de los conservatorios barceloneses dominados entonces por los tratados de Joaquín Zamacois o por una formación francesa escolástica más tradicional.

En un contexto dominado por las iniciativas privadas, que se materializaron en distintos grupos de difusión de la música contemporánea fuera de los ámbitos oficiales, desde su llegada a Barcelona en 1940 hasta su muerte, Taltabull no se acercó ni a círculos oficiales ni a no oficiales, musicales, intelectuales o artísticos, a pesar de nutrir de formación técnica muchos de sus miembros. Por una parte, fue acogido en el seno de familias acomodadas por melómanos e interesados en la música (Joan Masjoan de Mataró, José

¹⁵⁸ Existen evidencias de su formación con él pero sin ponerla en entredicho, se han ido matizando. Entre otros factores, debido a que Reger en aquellos años se traslada de Munich a Leipzig. Por otro lado, Alsina se ha referido al origen de muchos ejemplos y ejercicios erróneamente atribuidos a Reger cuando realmente provenían de trabajos de Gedalge, Koechlin y Tournemire. (ALSINA, Miquel. *Teoria i història de la música al fons Taltabull...*, p.53). Sin embargo, en una carta a su discípulo José Masuet, encontramos una referencia directa a Reger en la cual Taltabull afirma que trabajó con él, cuando le pide repasar “el contrapunto escolástico a tres y cuatro voces que es el que Max Reger nos decía que un buen músico debería volver a trabajarlos cada año para entrenarse” (TALTABULL, Cristòfor. Carta a José Masuet, 27 de diciembre de 1949, BC, Fondo Masuet Curtó).

Massuet de Manresa o Joan Altisent¹⁵⁹ de Barcelona).¹⁶⁰ Por otro lado, retomó el vínculo con el Monasterio de Montserrat que ya existía antes, cosa que fue propiciada por la relación que tenía con el P. Antoni Massana, mediante el cual también se relacionó con la Sociedad Bach. El año 1942 Taltabull empezó a dirigir el coro de la Sociedad Bach, pero ya desde 1940 empezó a recibir alumnos, como es el caso de Doménec Rovira, un joven músico de Mataró que dirigía la Banda Municipal y dos corales que actuaban conjuntamente (la *Acadèmia Musical Mariana* y la *Coral Santa Cecília*), y que aparte de varios encargos importantes a Taltabull como es el caso de *Misterio de Redención* (1945) o *Les Set Paraules de Crist a la Creu* (1943), propició su relación con la ciudad de Mataró.¹⁶¹ Cuando murió Rovira con sólo 31 años, Taltabull escribió como homenaje *El Comiat de l'ànima* (1946) y se ofreció a sustituirlo. De aquella sustitución surgió una nueva agrupación que dirigió: los *Madrigalistes d'Iluro*.¹⁶²

A principios de los años cincuenta encontramos una referencia en la revista *Laye* en la que se anuncia la llegada de una nueva revista de música: *Praeludium*. Dirigida por J.

¹⁵⁹ Altisent, Benguerel, Cabero y Gols coinciden en señalar que Taltabull escribía música que después Altisent hacía pasar por suya. (ALSINA, Miquel. *Teoria i història de la música al fons Taltabull...*, pp. 61, 64 i 73).

¹⁶⁰ Hasta el punto de que su discípulo Cabero haya afirmado, teniendo en cuenta sus dificultades económicas, que en aquellos años hacía de “músico de corte”, amenizando veladas y hablando de un París soñado por todos que él vivió de primera mano. (*Ibid.*, p.63).

¹⁶¹ GUANYABENS I CALVET, Nicolau. “Madrigalistes d'Iluro (1946-1947). Una experiència coral irrepetible”. *Sessió d'Estudis Mataronins*, n° 22, 2005, p.273.

¹⁶² El recuerdo de su paso por la agrupación nos ha dejado una descripción detallada: “Cristòfor Taltabull rondaba los sesenta años, era bajito, un poco barrigón. Era un hombre irónico, simpático y socarrón. Tenía un parecido con Churchill. Su trato era exquisito dentro del más genuino estilo *noucentista*. Siempre trató a todo el mundo de usted, por más amistad y familiaridad que pudiera haber. Alababa la elegancia, la discreción, la estética, el trabajo bien hecho. Como director tenía carisma, era exigente pero respetuoso, con una expresión de ánimo o elogio siempre preparada. A aquellos jóvenes les inculcó la estima por la polifonía clásica ayudándolos a discernir, técnicamente, el grano de la paja”. (“Cristòfor Taltabull rondava els seixanta anys, era baixet, una mica panxut. Era un home irònic, simpàtic i sorneguer. Tenia una semblança amb Churchill. El seu tracte era exquisit dins el més genuí estil noucentista. Sempre va tractar tothom de vostè, per més amistat i familiaritat que hi pogués haver. Lloava l'elegància, la discreció, l'estètica, la feina ben feta. Com a director tenia carisma, era exigent però respectuós, sempre a punt amb l'expressió d'ànim o elogi. Va fer estimar aquells joves la polifonia clàssica ajudant-los a destriar, tècnicament, el gra de la palla.”) (*Ibid.*, p.277).

Pujol, tendría como colaboradores J. Rodrigo, R. Klatowsky, Dauner Mulder¹⁶³ y Taltabull.¹⁶⁴ No obstante, ni en otros números de esta revista ni en otras publicaciones hemos encontrado más referencias a ella, de manera que puede haber quedado en un proyecto frustrado. Así, desde su llegada en 1940 empezó a dedicarse principalmente al magisterio, a la dirección coral y vinculado a esto, a la composición de música coral. Su magisterio, debido en gran medida cómo hemos dicho antes, al contexto en que se desarrolló, ha sido su tarea más subrayada.

Las posibilidades de formarse sólidamente en la Cataluña donde Taltabull permaneció hasta su muerte eran muy pocas. En este sentido, Medina sostiene que tanto la situación de Soler como la de su principal maestro, no constituye una excepción sino un síntoma de las circunstancias del magisterio musical en la Cataluña de posguerra, hasta tal punto que dota a la música catalana de un rasgo característico. En efecto, a falta de una estructuración académica sólida las posibilidades oscilaban entre la formación autodidacta o el magisterio personal. Después de la Guerra Civil, y con el exilio de figuras como Robert Gerhard o Baltasar Samper, los nombres importantes de Mompou, Toldrà o Monsalvatge no ofrecerán a Cataluña una escuela catalana de composición. De modo que a ese magisterio personal de Taltabull al que alude Medina recurrieron por igual Ireneu Segarra, Xavier Benguerel, Joan Guinjoan, Josep Maria Mestres Quadreny y Soler.¹⁶⁵ En el caso específico de Soler, Medina, al hacer referencia al marco histórico en el que se forma cita los principales centros culturales de la Barcelona de los años 50 –el *Círculo Manuel de Falla*, el *Club 49* y su apéndice *Música Oberta*– para destacar su nula presencia, a diferencia de lo que sucede con nombres como los de Joaquim Homs o Mestres Quadreny.¹⁶⁶ El musicólogo atribuye su ausencia a diversos factores entre los que se encuentra el marcado experimentalismo del momento tan ajeno a la estética de Soler, su juventud y carácter y el propio talante cautelosamente reservado de las actividades en el contexto del franquismo.

¹⁶³ Suponemos que se trata de la escritora y crítica Elisabeth Mulder.

¹⁶⁴ *Laye*, nº 11, febrero de 1951, p.44.

¹⁶⁵ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, pp.18 y 27.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.23.

Durante los años cincuenta, Xavier Benguerel intenta estudiar al llegar de su exilio en Chile, pero descartando la posibilidad de entrar en un conservatorio anquilosado y después de un intento frustrado con Ricard Lamote de Grignon, tiene dificultades para encontrar un maestro que estuviera mínimamente familiarizado con el lenguaje contemporáneo. Hasta que encontró a Taltabull:

Puedo afirmar categóricamente que era una especie de isla situada en un mar muy gris. La opinión predominante estaba determinada por un gran tradicionalismo.

Lamentablemente su deteriorada salud ya estaba en un estado avanzado. A pesar de estas circunstancias penosas, lo que me enseñaba y, especialmente, nuestras conversaciones (sus estudios en Munich y como pianista en los Cines Gaumont de París) me ayudaron mucho en el aprendizaje de la música. Tuvo la gran virtud, pocos lo harían, de permitir a cada discípulo que siguiera su propio camino. Nunca trató de imponernos sus gustos o sus ideas; guiaba y quizás insinuaba, pero no recuerdo que impusiera nunca ninguna estética musical. No recuerdo exactamente el tiempo que seguí sus consejos. A menudo tocábamos a cuatro manos. Me daba unos esquemas, hechos por él, con ejercicios de contrapunto y cuando se los traía le decía que hacerlos me aburría bastante y que no disfrutaba: demasiadas cosas estaban prohibidas... Ahora comprendo que yo no tenía razón, si bien era verdad que no me divertía trabajarlos...¹⁶⁷

J. Cercós hizo el mismo trayecto,¹⁶⁸ igual que Mercè Torrents, que acabó estudiando con Taltabull después de intentar hacerlo con Lamote de Grignon, por recomendación de Pere Vallribera.¹⁶⁹ El mismo caso es el de Marçal Gols según su testimonio: al llegar de Venezuela y después de hacer el mismo intento con Lamote de Grignon, de nuevo acabó en las clases de Taltabull.¹⁷⁰

En el caso de Soler, quien después de una educación elemental con Rosa Lara en Vilafranca del Penedès y pese a una breve y desafortunada experiencia con Jaume Padrós

¹⁶⁷ BENGUEREL, Xavier. *Notes de la meua vida (Memòries 1931-2009)*. Boileau. Barcelona, 2011, p. 19.

¹⁶⁸ CALVET, Carme. *Testimonis: Josep Cercós*. Viena. Barcelona, 1992, p.28.

¹⁶⁹ Cit. en PUERTAS, David. *Notes de Concert. Recull d'articles sobre música i músics catalans*. Sebla. Sant Pere de Ribes, 2011, p.267.

¹⁷⁰ Cit. en ALSINA, Miquel. *Teoria i història de la música al fons Taltabull...* p.72.

ha de procurarse una formación autodidacta,¹⁷¹ encuentra también en Taltabull una figura excepcional en el contexto de su época:

Ángel Medina, en su libro sobre nuestras obras, define a Taltabull y su maestrazgo como la “primera escuela catalana de composición”; es cierto, desgraciadamente, pues antes que él sólo hubo esfuerzos esporádicos y, por decirlo claro, con graves carencias técnicas en el oficio.

Desde este punto de vista, la frase, tantas veces repetida, de que Taltabull fue una persona imprescindible para la música de Catalunya es más que cierta; durante años y años, la enseñanza de la composición estuvo y se mantuvo en el nivel más bajo que se pueda imaginar (...) el nivel del Conservatorio de Barcelona, en este otro campo, era penoso y querer profundizar, en serio, en la orquesta y la composición sólo podía hacerse marchando al extranjero o, únicamente, en las clases de Taltabull en la calle Caspe.¹⁷²

A pesar de ser en parte consecuencia de sus dificultades económicas,¹⁷³ de los testigos personales y la correspondencia se deduce una gran dedicación de Taltabull por su tarea pedagógica, así como una importante ascendencia sobre todos sus discípulos sin excepción.¹⁷⁴ Su enumeración —entre los que destacan algunos nombres importantes— durante los últimos veinticuatro años de su vida en Barcelona, puede dar una medida aproximada de la dimensión pedagógica de Taltabull y su peso en la música catalana posterior, además del que supuso sobre Soler: Sebastià Benet, Xavier Benguerel, Lleó Borrell, Jaume Padrós, Maria-Teresa Borràs, Manuel Cabero, Jordi Carbonell, Josep Casanovas, Josep Cercós, Àngel Cerdà, Joan Comelles, Maria-Lluïsa Cortada, Edmund

¹⁷¹ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.24.

¹⁷² SOLER, Josep y CUSCÓ, Joan. *Josep Soler Sardà. De la vocación al oficio*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2003, p.55.

¹⁷³ En una carta a Joan Masjuan, cuando trabajaba para finalizar la orquestación de *El Càntic dels Càntics* de Ricard Lamote de Grignon, Taltabull afirma que “sólo puedo trabajar por las noches, tengo demasiados discípulos” (“només puc treballar a les nits, tinc massa deixebles”) (TALTABULL, C. Carta a Joan Masjuan, 25 de mayo de 1963, BC, Fondo Taltabull). Un mes después, le pide un adelanto de “dos o tres mil pesetas, tanto para comprar papel como para vivir” (“dos o tres-mil pessetes, tant per comprar paper com per viure”). *Ibid.*, 22 de junio de 1963, BC, Fondo Taltabull).

¹⁷⁴ Sobre esto, son una buena muestra las entrevistas a diez discípulos que Alsina hizo en 1997. *Vid.* ALSINA, Miquel. *Teoria i història de la música al fons Taltabull...*, pp. 59-88.

Eckart, Gregori Estrada, Eugeni Gassull, Maria-Teresa Giménez, Enric Gispert, Marçal Gols, Joan Guinjoan, Palmira Jaquetti, Lluís Lanau, Joan Masjoan, Josep Massuet, Josep-Maria Mestres Quadreny, Lluís Millet, Salvador Moreno, Domènec Rovira, Ireneu Segarra, Fèlix Strohecker, Jordi Sivilla, Jordi Torra.¹⁷⁵

Algunos años después de su muerte, Albet consideraba su magisterio como paralelo en el campo de la composición al de Joan Massià en el de la interpretación.¹⁷⁶ Y según Alsina, la presencia de Taltabull en 1940 es en Barcelona el paralelo de Nadia Boulanger en París, puesto que su magisterio ofrecía una rigurosa formación técnica sin dejar de poner al alcance del discípulo un muestrario diverso y actualizado de la música europea, teniendo en ambos casos la obra de Stravinsky como referencia,¹⁷⁷ factores que resultaron de gran atracción para Soler. Aun así, el maestro y compositor catalán desarrolló su tarea en condiciones muy difíciles, privado de cualquier tipo de reconocimiento o apoyo. Y a pesar de que intentó entrar al Conservatorio Municipal de Barcelona, no lo consiguió.¹⁷⁸ Sólo un par de años antes de morir, con su salud ya muy deteriorada, tuvo un pequeño ofrecimiento del Conservatorio del Liceo con un sueldo ínfimo, cosa que le llevó a rechazarlo.¹⁷⁹ En este sentido, Roura matiza la providencialidad de su magisterio a la que Benet hizo referencia cuando murió,¹⁸⁰ afirmando que quizás fue providencial para aquellos que estudiaron con él, “pero no lo hemos dejado trascender. Su obra está

¹⁷⁵ CASANOVAS, Josep. “Vida i obra de Cristòfor Taltabull” en CASANOVAS Josep y CASABLANCAS, Benet. *Cristòfor Taltabull...* p. 65. Alsina añade los nombres de Francesc Antràs, Joan Gamissans i Antoni Massana (ALSINA, Miquel. *Teoria i història de la música al fons Taltabull...*, p.11). A ellos podemos añadir también Mercè Torrents, Jaume Banet i Illa y el violinista Ernesto Gardeñes, quien envió a la viuda unas palabras en las que afirmaba: “Era mucho más que mi profesor más querido; fue siempre un verdadero guía, un modelo para mi vida por su profundo sentido humano y por su agudeza intelectual, un verdadero padre” (GARDEÑES, Ernesto. Carta a Léa Masson (única fecha: 1964), BC [M3212/3], Fondo Taltabull).

¹⁷⁶ ALBET, Montserrat. “Música catalana, viva”. *Destino*, nº 2196, noviembre de 1979, p.10.

¹⁷⁷ ALSINA, Miquel. *El Cercle Manuel de Falla...*, p.77. Por otra parte, este paralelismo se materializa según Alsina, en elementos concretos de sus procedimientos pedagógicos: el trabajo sobre las fugas de Bach, el predominio del análisis musical textual y auditivo y el uso de obras teóricas de Hindemith (*Ibid.*, p.85).

¹⁷⁸ ALSINA, Miquel. . *Teoria i història de la música al fons Taltabull...*, p.89, n.14.

¹⁷⁹ ALSINA, Miquel. “Entrevista a Marçal Gols” en *Ibid.*, p.73.

¹⁸⁰ BENET, Sebastià. “Cristòfor Taltabull, l’home providencial per a la música catalana contemporània”. *Serra d’Or*, nº 10. Barcelona, 1964.

dispersa, no se interpreta y no hay una biografía bien hecha”.¹⁸¹ Junto con esta realidad, de los testigos de los discípulos, de su discreción pública y de la propia dispersión de las obras y los documentos, se deduce que Taltabull nunca se daba importancia como músico e incluso mantenía una gran despreocupación hacia su propia obra.¹⁸²

Soler ha destacado los estudios de su maestro en Munich con Max Reger, que le aportaron un conocimiento profundo de las estructuras formales y armónicas de la música, así como el dominio de la orquestación. En este sentido, más allá de una obra que sólo ha podido ser recuperada de forma fragmentaria, la obra didáctica de Taltabull en materia de armonía, contrapunto y fuga resultó decisiva para él, como ha reconocido en muchas ocasiones.¹⁸³ Según Soler, el imperativo ético del artista frente al material y la tradición más allá de oportunismos coyunturales es algo que pudo aprender de Taltabull así como Leibowitz –de quien Soler también pudo extraer algunas lecciones– lo aprendió de Schoenberg.¹⁸⁴ Por otra parte, identifica varias influencias decisivas que a través de Taltabull se infiltraron en él: Pedrell y sus referentes históricos, los trabajos de Higiní Anglès y el rigor técnico de Reger en el estudio del contrapunto y la fuga. En definitiva, Soler considera la figura de Taltabull no sólo el eslabón decisivo para la continuidad de la música catalana sino también la que le permite situarse históricamente como

¹⁸¹ ROURA, Teodor (18 de mayo de 2014). *Taltabull, mestre dels temps difícils. Conversa amb Teodor Roura*, Catalunya Música. Disponible en: <http://www.ccma.cat/catradio/alcanta/Qui-te-por-del-segle-XX/Cristofor-Taltabull-mestre-dels-temps-dificils-3/audio/813611/> [Última consulta: 28 de diciembre de 2014].

¹⁸² De esta actitud nos queda una ilustración que recogió dieciocho años después de la muerte de Taltabull Francesc Esquerra, antiguo miembro del Coro de la *Acadèmia Musical Mariana* de Mataró, y que conoció el maestro barcelonés cuando trabajaba en *El Comiat de l'Ànima*: “Un día dejando de bromear como tantas veces, se encaró con un alumno poco estudioso e indolente y le dijo muy seriamente: *Hay dos tipos de músicos, los que trabajan en casa silenciosamente y los que van por el mundo haciendo el payaso. Y yo soy de los primeros*” (“Un dia deixant de bromejar com tantes vegades, s’encarà amb un alumne poc estudiós i indolent i li digué molt seriosament: *de músics, n’hi ha de dues menes: els qui treballen a casa silenciosament i els qui van pel món fent el pallaso. I jo sóc dels primers*”). (ESQUERRA, Francesc. “El mestre Cristòfor Taltabull”. *El maresme*. Nº 212, Mataró, 6 de mayo de 1982, p.24).

¹⁸³ SOLER, Josep. “La obra compositiva de Felip Pedrell vista por Cristòfor Taltabull...” p.107 (también: “Testimoniatge a la mort del mestre Taltabull”, *Serra d’Or*, octubre de 1964 así como “Cristòfor Taltabull, el hombre providencial para la música de Cataluña”. *Cuadernos de música y Teatro*, nº3. SGAE. Madrid, 1989, pp. 91-103).

¹⁸⁴ SOLER, Josep. “Pròleg: Taltabull mestre dels temps difícils...”, p.16.

compositor, en la encrucijada del siglo XX y la confluencia de la tradición germánica y francesa.¹⁸⁵

Asimismo, Soler ha derivado gran parte de la significación histórica y personal de su maestro de las palabras que Eugeni d'Ors escribiera al conocerlo.¹⁸⁶ En el texto en el que d'Ors califica de *noucentista* a Taltabull, se desprende una clara reivindicación de la dimensión humanística en un sentido amplio, que debe cultivar y conservar un compositor, cosa que se hace explícita en la descripción de la biblioteca del entonces joven compositor.¹⁸⁷ En este sentido, Soler ha reconocido el influjo decisivo que tuvo en su actitud como artista, como teórico, y a su vez, como maestro de una nueva escuela catalana de compositores.¹⁸⁸

¹⁸⁵ “Cuando, a partir de los años 40 hubo quien intentó enfocar el problema de la composición de una manera seria fue Taltabull la única fuente donde podía beberse sin temor de perder el tiempo o de estancarse en un vano y pueril academicismo: éste –maestro y compositor de raro talento– estaba fuertemente influido por la seriedad y el espíritu científico de Alemania; por otra parte, una larga estancia en París le había dado una claridad y un sentido del orden que, junto con su especial idiosincrasia, hecha de bondad y un profundo saber, le convertían en un maestro ideal” (SOLER, Josep. “Josep Soler, discípulo de Taltabull...”, p.44).

¹⁸⁶ SOLER, Josep. “Pròleg: Taltabull mestre dels temps difícils...”, p.9 y ss.

¹⁸⁷ *Vid. supra*.

¹⁸⁸ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.193. En diálogo con Medina, deberemos caracterizar mejor el concepto de “escuela” en el último capítulo de esta primera parte.

3. Josep Soler. Vocación, oficio y pensamiento.

3.1. Emplazamiento histórico

El amplio contexto histórico inmediato en el que nace Soler (1935) es el del primer franquismo una vez finalizada la Guerra Civil (1936-1939). Particularmente en los primeros años de la posguerra hasta el final de la Segunda Guerra Mundial lo que dominó en España fue la persecución de las heterodoxias que el régimen identificara como tales. La consecuencia más cuantificable y conocida fue el exilio de numerosas figuras de la cultura, pero también el exilio interior de algunos que regresaron o se quedaron. En este sentido, el aislamiento internacional de los años cuarenta no puso en peligro el régimen pero sí empobreció el pueblo y dificultó el acceso a numerosos libros y obras extranjeras o de españoles en el exilio.¹⁸⁹ El éxodo de figuras de la cultura, sin parangón en la historia de España, hizo imposible que diera frutos en la península para darlos en distintos países del extranjero.¹⁹⁰ En el ámbito musical figuras importantes sufrieron de distintas maneras el ascenso del régimen, ya fuera en forma de exilio o de aislamiento dentro del Estado, apartados de instituciones y organismos musicales a los que podrían haber aportado su valía. En el primer caso, en España se pueden citar los casos de Falla, Rodolfo Halffter, Bautista, Salazar y Bacarisse, y en Cataluña los de Pahissa, Samper, Casals o Gerhard. En el segundo, ya sea entendido como exilio interior o determinado en un sentido amplio por la situación sociopolítica y cultural española, podemos mencionar los casos significativos de Lamote de Grignon, Manuel Blancafort y Homs, o el de Remacha en España, entre los cuales también podemos situar al maestro de Soler, Taltabull.

El sistema educativo es una herramienta de vital importancia en todo proceso de socialización y en este caso también lo fue, cosa que determinará como veremos el primer proceso formativo de Soler. La política educativa del franquismo estuvo basada en el cultivo del patriotismo apoyada por la legitimación histórica del régimen (junto a la

¹⁸⁹ DÍAZ, Elías. “Los inicios de la reconstrucción de la razón” en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y otros (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. (Vol.1) Universidad de Granada, 2001, pp.18-20.

¹⁹⁰ ABELLÁN, José Luis. *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1998. p. 22.

exaltación del caudillo), la subordinación de la mujer, el fomento del autoritarismo con el dominio de la Iglesia,¹⁹¹ y el control desde la Junta Técnica del Estado para que se cumpliera.¹⁹² De este modo, en el Reglamento para las Escuelas del Magisterio aprobado por decreto de 7 de julio de 1950, el maestro se definía como un “ministro de la verdad que es vida en Dios y que de Dios sale y a los maestros viene”,¹⁹³ y la voluntad de vincular pedagogía y teología se materializó en decisiones como la instauración del Seminario de filosofía cristiana de la educación desde el curso 1942-1943, dedicado a los alumnos de pedagogía que habían estudiado durante la República. El binomio nación/cultura y catolicismo/tradición es el cimiento sobre el que se erigió la política educativa franquista, que tenía como una de sus principales obsesiones el derribo de la herencia republicana. En este sentido, el lugar de las artes en el sistema pedagógico era meramente accesorio, residual si nos atenemos al apelativo de *artes de adorno* con el que se lo clasificaba, o bien considerado como instrumento de adoctrinamiento político.¹⁹⁴ En la utilización política de la historia que llevó a cabo la política educativa del franquismo, el modelo de la Institución Libre de Enseñanza y de la República se identificó con lo extranjerizante, con el racionalismo, la ilustración y las corrientes laicas, y por lo tanto con una amenaza para las esencias nacionales y católicas de España que defendía el régimen.¹⁹⁵ En definitiva, en el concepto de universalidad, la noción de *Imperio* ocupará el lugar de la *Razón*.¹⁹⁶

¹⁹¹ Para la persecución de las heterodoxias y la censura cultural la Iglesia resultó fundamental no sólo por el carácter de la institución sino por el patrimonio histórico que poseía (*Ibid.*, p.177).

¹⁹² MARTIN DE SANTA OLALLA, Pablo. “Cultura y franquismo: la intervención de la Iglesia católica durante dos décadas (1936-1956)” en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y otros (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo...*, p.145.

¹⁹³ MAYORDOMO, Alejandro (coord.) *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. Universitat de València, 1999, p.53.

¹⁹⁴ DÍAZ MOHEDO, M^a Teresa. “La educación artística en el proyecto educativo franquista” en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y otros (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo...*, p.168.

¹⁹⁵ LÓPEZ ANDRÉS, Jesús M^a. “Contenidos ideológicos para la educación y la cultura en la “Era Azul” del franquismo” en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y otros (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo...*, p.162.

¹⁹⁶ Para entender mejor esto, resultan ilustrativos los fragmentos del preámbulo de una ley de 1943 sobre la ordenación de la Universidad española, donde bajo las fobias del régimen y en nombre de una “cruzada” salvadora de la civilización occidental, se relacionan todos esos conceptos: “Van a cumplirse, ahora precisamente, setecientos años del amanecer feliz de la más preclara de las Universidades españolas, cuyo nombre orla de esplendores al siglo de los Cruzados y de las Catedrales (...) Aquella gran Universidad

Una de las principales dificultades al acercarnos al período posterior a la guerra civil española es el dominio de intereses y elementos ideológicos que mediatizan la historiografía sobre la época. Este es el caso por ejemplo, de Federico Sopena, falangista y sacerdote, cuya obra historiográfica tiene gran influencia a partir de los años cuarenta; o de los ensayos de Manuel Valls que simplifican las cuestiones desde el bando ideológico opuesto.¹⁹⁷ Contra un supuesto desinterés del franquismo por la música, tanto Medina¹⁹⁸ como Pérez Zalduondo¹⁹⁹ sostienen que desde numerosas instituciones del Estado existió un intento constante de regular y administrar la actividad musical del país, cosa que se materializó en hechos como la rápida creación de la Comisaría General de la Música una vez terminada la guerra. Sin embargo, las que mayor peso tuvieron fueron aquellas vinculadas a la Falange como el Frente de Juventudes o la Sección Femenina, que colaboraron en la implantación y divulgación de himnos y canciones patrióticas que funcionaron en las capas sociales a modo de arquitectura sonora de corte fascista. Un texto teórico importante para descubrir la postura artística del franquismo es *Arte y Estado* (1935) de Ernesto Giménez Caballero.²⁰⁰ El horizonte ideológico del texto es el de la

Imperial perdió sus lumbres y esplendores en la gran crisis del siglo XVIII, donde se acusaron ya las influencias extrañas; hizo su aparición el escepticismo y se derrumbó con estrépito el edificio de nuestra unidad espiritual, entre los ensayos, la impiedad, la habladuría y la obstinación. La restauración cultural del siglo XVIII no fue más que un meteoro fugaz, eclipsado en el primer destello por la invasión francesa, que trajo a nuestras aulas la rígida influencia del sistema napoleónico y tras ella, la desorientación, la inestabilidad, el perpetuo cambio de postura en el régimen universitario, abierto de par en par a toda suerte de exotismos (...) Si la educación intelectual estaba desquiciada, había sucumbido también en manos de la libertad de cátedra la educación moral y religiosa, y hasta el amor a la patria se sentía con ominoso pudor, ahogado por la corriente extranjerizante, laica, fría, krausista y masónica de la Institución libre (*sic.*), que se esforzaba por dominar el ámbito universitario” (“Preámbulo de la Ley de Julio de 1953 sobre la Ordenación de la Universidad Española”; cit. en: GRACIA, Jordi y RUIZ CARNICER, Miguel Ángel. *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Síntesis. Madrid, 2001, pp. 395 y 396).

¹⁹⁷ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Realidades y máscaras en la música de la posguerra” en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y otros (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo...*, p.31.

¹⁹⁸ MEDINA, Ángel. “Música española 1935-1956: rupturas, continuidades y premoniciones” en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y otros (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo...*, p.63.

¹⁹⁹ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)” en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y otros (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo...*, pp.87-92.

²⁰⁰ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Arte y Estado*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2009.

instrumentalización del arte al servicio del Estado y los valores que se ensalzan para la consecución de dicho objetivo son la simplicidad del canto popular, la esencia históricamente religiosa de la música y católica de España y el compromiso con la colectividad, esto es, la trascendencia política de la música.

La figura que desde los primeros años concentra el discurso y la postura del régimen en materia musical es Nemesio Otaño, que en poco tiempo monopoliza las instituciones.²⁰¹ Durante los primeros años de la posguerra la música se instrumentalizó con el fin de participar de la difusión ideológica del régimen en espacios diversos que iban desde la Falange hasta la Iglesia, pasando por el Sindicato Español Universitario o la Sección Femenina.²⁰² Por otra parte, la pluralidad estética anterior a la guerra existía de forma paralela a esta realidad: el neocasticismo, el germanismo, el afrancesamiento; Rodrigo, Conrado del Campo, Monsalvatge...entre otros nombres,²⁰³ con una ausencia constantemente presente, la de Manuel de Falla exiliado en Argentina, pero figura de tal importancia para el régimen que intentaron su repatriación hasta después de muerto.²⁰⁴

La política cultural del régimen estuvo basada en un programa que unificaba “religión, sentimiento nacional y sistema político”.²⁰⁵ En el ámbito de la música, más allá de la disgregación y el exilio de aquellos identificados con la República como Falla, algunos pilares eran los escritos de Federico Sopeña en *Arriba* y *Escorial*, que veían en Joaquín

²⁰¹ Director de *Ritmo* desde 1940, con cargos en Prensa y Propagandas, Radio Nacional, Relaciones culturales, presidente de la Orquesta Filarmónica, consejero de Radio Madrid, director de la Sección de Musicología en Investigaciones Científicas, Académico de Bellas Artes, director del Real Conservatorio de Música y Declamación, presidente de la primera Comisaría de la Música junto a Joaquín Turina y José Cubiles, y del Consejo Nacional de Música y único músico miembro del Consejo Nacional de Educación (MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Realidades y máscaras en la música de la posguerra...”, p.35).

²⁰² MEDINA, Ángel. “Música española 1936-1956...”, p.66.

²⁰³ Lo cual no quiere decir desvinculada: Medina recuerda la *Ofrenda a los caídos* de Conrado del Campo, en la línea de una traducción musical del culto a los caídos a la que el régimen dedicó especial atención. (*Ibid.*, p.69).

²⁰⁴ SUÁREZ-PAJARES, Javier. “Una cuestión de Estado: la repatriación de Manuel de Falla vivo o muerto” en ALONSO, Celsa *et ál.* *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. ICCMU. Madrid, 2010, p.175.

²⁰⁵ ALONSO, Celsa *et ál.* *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, p.210.

Rodrigo el único referente de la composición musical española,²⁰⁶ así como su influyente labor como Secretario de la *Comisaría General de la Música*. Hay que recordar también en este contexto la reivindicación del folklore y la instrumentalización de la música en himnos y marchas. En este aspecto es también fundamental la figura antes mencionada de Otaño como director de *Ritmo*, tribuna pública desde la que Sopeña y otros cercanos a él defendían una estética “conservadora, formalista y en oposición a la vanguardia.”²⁰⁷ En el panorama institucional se añade la creación de organismos como la *Comisaría General de la Música*, el *Consejo Nacional de Musicología* y el *Instituto español de Musicología*, creado en el seno del *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (CSIC) a partir de la disolución del *Centro de Estudios Históricos* (CEH) y que desde 1943 capitalizaba Higinio Anglès, imprimiéndole como veremos, una dirección musicológica muy diferente a la que seguía la musicología española antes de la Guerra Civil.

En este sentido, el tratamiento de la figura de Pedrell durante el primer franquismo resulta revelador de algunas características esenciales del período. A pesar de que las referencias son prácticamente inexistentes, la Exposición en 1941 “La música española desde la Edad Media hasta nuestros días” (organizada por el departamento de música de la Biblioteca Central de la Diputación provincial de Barcelona, actual *Biblioteca de Catalunya*) en el centenario de su nacimiento donde Higinio Anglès –encargado del catálogo, cuyos fondos en su mayoría sobrevivieron gracias a la política de protección de la Generalitat durante la Guerra Civil– realizó una reivindicación de su labor y legado, fue de tanta importancia histórica para el régimen como el estreno del *Concierto de Aranjuez* de J. Rodrigo o la formación de la Orquesta Nacional de España –ambos acontecimientos en 1940– y constituye un eje central en la estrategia seguida por la política cultural franquista en el

²⁰⁶ SUÁREZ-PAJARES, Javier. “El epistolario entre Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña. Una historia entre líneas” en SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.) *Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años cincuenta*. SITEM-Universidad de Valladolid, 2008, p.260.

²⁰⁷ ALONSO, Celsa et álli. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, p.211. Medina sostiene en el mismo volumen que entre el final del franquismo y los inicios de la transición *Ritmo* era la única revista musical con cierta influencia cultural y política (MEDINA, Ángel. “Acotaciones musicales a la transición democrática de España” en *Ibid.*, p.268).

ámbito musical.²⁰⁸ Los rasgos nacionalistas de Pedrell y Falla fueron acentuados por el carácter nacional-católico del régimen, y en ese sentido fueron puestos al servicio de su causa política, que instauraba una lectura de la historia de España donde el gran mal era el internacionalismo. Por esa razón la labor musicológica de Anglès, centrada en una recuperación del patrimonio musical entre los siglos XV al XVIII (época de esplendor imperial), estará apoyada por el Estado que lo considerará su musicólogo oficial.²⁰⁹ Por otra parte, Anglès representaba el continuismo de una tradición eclesiástica que ideológicamente también interesaba reforzar, y que tenía sus predecesores más importantes en H. Eslava i F. de Olmeda en el siglo XIX.²¹⁰ En esa misma línea de actuación del franquismo, se iniciará durante la década de los cuarenta una labor de catalogación de diversos fondos, entre las que destaca además de la de Anglès, la de José Subirá (apartado de su trabajo por la aplicación de la *Ley de Responsabilidades de políticas* de 1939,²¹¹ pero recuperado por Anglès) y el Instituto Español de Musicología, siempre con la justificación argumental en la legislación oficial, de estar reparando un

²⁰⁸ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1949-1945)”. *Recerca Musicològica*. Nº11-12, 1991, p.467.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp.478-480.

²¹⁰ RAMOS LÓPEZ, Pilar. “Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1931)”. *Resonancias*, nº 33, diciembre 2013, p.55.

²¹¹ Subirá, que desarrolló su tarea en la órbita krausoinstitucionista y que además publicó en *El Socialista* durante la República (SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un ideal...*, p.384), era un claro objeto de sanción si nos atenemos a la lógica de la ley, cuyo preámbulo afirmaba: “Próxima la total liberación de España, el Gobierno, consciente de los deberes que le incumben respecto de la reconstrucción espiritual y material de nuestra Patria, considera llegado el momento de dictar una Ley de Responsabilidades Políticas, que sirva para liquidar las culpas de este orden contraídas por quienes contribuyeron con actos u omisiones graves a forjar la subversión roja, a mantenerla viva durante más de dos años y a entorpecer el triunfo, providencial e históricamente ineludible, del Movimiento Nacional, que traduzca en efectividades prácticas las responsabilidades civiles de las personas culpables y que, por último permita que los españoles que en apretado haz han salvado a nuestro país y nuestra civilización y aquellos otros que borran sus yerros pasados mediante el cumplimiento de sanciones justas y la firme voluntad de no volver a extraviarse, puedan vivir juntos dentro de una España grande y rindan a su servicio todos sus esfuerzos y todos sus sacrificios” (España. Ley de 9 de febrero de 1939 de Responsabilidades Políticas [Internet] *Boletín Oficial del Estado*, 13 de febrero de 1939, núm. 44, p. 824. Disponible en: <http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1939/044/A00824-00847.pdf>. [Última consulta: 12 de abril de 2016]).

daño causado por “incautaciones y despojos ocurridos durante la dominación marxista”.²¹²

Antes de estos trabajos se pueden destacar otros que en la historiografía española quedaron sepultados por los anteriormente citados. Es el caso de la obra de Eduardo Martínez Torner, pionero en muchos aspectos de la orientación científica en la investigación musicológica española,²¹³ profundamente vinculado al institucionismo, exiliado en Londres y condenado al olvido por el franquismo. Torner colaboró con el CEH dependiente de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE), mediante la dirección de numerosos estudios musicológicos,²¹⁴ en cuya labor reconoció como antecesor al compositor y folclorista Manuel Manrique de Lara,²¹⁵ quien también realizó sus trabajos bajo la financiación del CEH, realizando una intensa y fructífera investigación especialmente en el campo de la tradición oral romancística, y cuya mayor parte no llegó a publicarse ni a recibir el reconocimiento que merecía.²¹⁶ Los frutos de estos estudios, en ocasiones producto de la colaboración durante años entre disciplinas como la filología y la musicología, no fueron retomados tras la guerra y fueron pronto segregados por el *Instituto español de musicología* fundado por Anglès,²¹⁷ en gran medida responsable del olvido del legado de Torner –perjudicado por su compromiso político republicano y anticlerical– y al cual también contribuyeron los trabajos de Francesc Pujol para dicha institución.²¹⁸

²¹² PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell...”, p.475.

²¹³ Su obra más citada es el *Cancionero Musical de la Lirica popular Asturiana* (1920) reeditada en los últimos años: MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Cancionero Musical de la Lirica popular Asturiana*. Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo, 2000 (4º ed. facsímil. 1ª ed., 1971).

²¹⁴ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un ideal...*, pp. 149-151.

²¹⁵ *Ibid.*, p.156.

²¹⁶ Sobre Manrique de Lara se ha presentado recientemente en la Universidad de Oviedo una tesis doctoral que reivindica su papel relevante en la España de la Restauración: DÍAZ GONZÁLEZ, Diana. *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*. Sedem. Madrid, 2016.

²¹⁷ ASENSIO LLAMAS, Susana. “Eduardo Martínez Torner y la Junta para Ampliación de Estudios en España”. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187-151, septiembre-octubre, 2011, p.860.

²¹⁸ *Vid.* al respecto: GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio. “Un cancionero excepcional ninguneado por la (etno)musicología española”. *Revista de Musicología*. SEDEM, vol.32, nº2, julio de 2009, pp.82-84. Sin matizar lo afirmado, aunque fuera fortuita hay que reconocer la mediación de Anglès para salvar las fichas

Por otro parte, los proyectos artísticos y musicales con sus limitaciones no dejaron de luchar para surgir y poder dar a conocer un repertorio europeo que todavía no se había escuchado, generalmente fuera de toda vertebración institucional, especialmente desde mitad de la década de los cuarenta y frecuentemente antes en Barcelona que en Madrid.²¹⁹

La renovación de la música en el franquismo desde finales de los años cuarenta pasó por una cierta “normalización” que consistió en una paulatina inclusión del repertorio internacional, y a su vez una correspondiente literatura teórica que articulara su recepción. Cabe tener en cuenta en este proceso distintos factores, entre los que destaca un cierto aperturismo en la década de los cincuenta (corregido a partir de la revuelta universitaria de 1956) materializado en hechos como el regreso del exilio en 1950 de Óscar Esplá,²²⁰ director de la Junta Nacional de Música durante el gobierno republicano. Por el contrario, la única institución musical era la Comisaría de la Música, con un campo de intervención limitado.²²¹ En este sentido, habría que matizar el periodo de cierta apertura y situarlo en el contexto de la política del Ministerio de Información y Turismo (creado por el Decreto-Ley del 19 de julio de 1951) que buscaba mejorar la imagen de España en el exterior, así como del posterior *Servicio de Extensión Cultural*, creado en 1952. El Ministerio mencionado no dejará de estar presente en las raíces de iniciativas que serán importantes para entender la actividad musical española, como es el caso de Juventudes Musicales creada en 1952. De este modo, el continuismo de organismos y aparatos de censura, así como la articulación de un fuerte centralismo que controlara las pluralidades culturales,

que componen el *Cancionero Gallego* de Torner de las manos de un bedel, que preguntaba si quemaba unos papeles que se encontraban en un cesto de la carbonera (*Ibid.*, p.74).

²¹⁹ CURESES, Marta. “The institutionalization of the avant-garde in Catalonia as of 1939” en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y GAN QUESADA, Germán (ed.). *Music and Francoism*. Brepols, 2013, p.204.

²²⁰ GARCÍA MARTINEZ, M^a Victoria. “El regreso de Óscar Esplá a España en 1950” en SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*. SITEM. Universidad de Valladolid, 2008. p.195.

²²¹ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y GAN QUESADA, Germán. “A modo de esperanza... caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta” en SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena...*, pp. 29 y 30.

predominará durante los años cincuenta,²²² a pesar de que no hay indicios de que en la programación de repertorios en el ámbito de la música culta y de consumo reducido, se manifestara un control administrativo. Las carencias en este aspecto, tendrían que explicarse por razones que van más allá de la oficialización de la vida musical, y que tienen que ver con factores históricos condicionantes también en otros países de Europa.

En Cataluña, *Joventuts Musicals* de Barcelona también llegó en 1952 y sus actividades permitieron acceder a un repertorio de música europea todavía inédito en el país, como lo atestigua el primer concierto organizado por esta institución en Palau de la Música Catalana, el 27 de enero de 1954. Organizado con la colaboración del Instituto Francés y el Instituto Italiano, con la *Orquesta Catalana de Cámara* –también conocida como Orquesta *Jacques Bodmer* y fundada en 1952– dirigida por Jacques Bodmer, se pudo escuchar por primer vez en España la *Polifonía X* de Boulez, el *Concierto para percusión y orquesta* de Milhaud y la *Polifonía, monodía, rítmica* de Nono, y la *Música para cuerda, percusión y celesta* de Bartók por primera vez en Barcelona. En este sentido, hay que destacar la relevancia de Bodmer, director barcelonés de origen suizo, que estudió en Zurich con Hermann Scherchen. Entre otras actividades, él era quien, junto con Enric Climent Viñas (fundador de la Editorial Clivis en 1946), asesoraba musicalmente a Josep Bartomeu y Granell, el ingeniero que hizo de mecenas de una actividad musical inédita en Cataluña durante una década (1948-1958) en su casa, la finca de Pedralbes donde se encuentra el *Jardí dels tarongers*.²²³ En la Casa Bartomeu tenía cabida un repertorio al que no se accedía de otro modo: se interpretaba música del siglo XIII o XIV, así como obras de compositores catalanes del siglo XX, de la Segunda Escuela de Viena o de la última vanguardia europea, como *Étude aux chemins de fer* (1948) de Pierre Schaffer o

²²² PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “*Que nada aparezca en la calle que resulte ajeno [...] a los intereses del Estado*: La música en el Ministerio de Información y Turismo (1951-1956)” en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y GAN QUESADA, Germán (ed.). *Music and Francoism...*, p.175.

²²³ De la importancia que tuvieron en aquel momento estos conciertos en la Casa Bartomeu, se hizo eco Xavier Monsalvatge desde las páginas de Destino, introduciendo la alusión con la siguiente declaración: “En la suma de actividades que la vida musical barcelonesa presenta, no es posible silenciar aquellas que, desarrolladas en el campo privado, su influencia trasciende del mismo, aportando a nuestro clima ideas y producciones musicales del más diverso contenido espiritual que no tienen normalmente cabida en la tradicional sala de conciertos” (MONSALVATGE, Xavier. “Momento musical”. *Destino*, nº 728, 21 de julio de 1951).

Chamber music (1953) de Luciano Berio, además de contar con conferencias de figuras como Marius Schneider.²²⁴ Fueron precisamente las actividades de la Casa Bartomeu, una de las fuentes que suscitaron el temprano interés de Soler por la obra de la Segunda Escuela de Viena, puesto que pudo acceder a ellas desde principios de los años cincuenta por mediación del pianista Jaume Padrós.²²⁵

Bodmer también fue partícipe de las actividades del *Círculo Manuel de Falla*, al que perteneció Padrós. El círculo, que contó con el apoyo del Instituto Francés de Barcelona –donde Soler acudirá a finales de 1959 Soler para solicitar el contacto de René Leibowitz–, es importante para entender la situación musical en Cataluña y su devenir en un contexto caracterizado fundamentalmente por las iniciativas privadas.²²⁶ Este grupo interesado en conocer las novedades musicales europeas tuvo como fundadores Albert Blancafort, Àngel Cerdà, Juan Eduardo Ciriot, Joan Comellas y Manuel Valls, con el respaldo del director del Instituto Francés Pierre Deffontaines,²²⁷ la coordinación de Paul Guinard y la organización de Josep Pascual.²²⁸ Poco después se añadieron Josep

²²⁴ Existe un detallado resumen de su actividad, que incluye un índice de las obras interpretadas en: *Deu anys de música al Jardí dels tarongers (1948-1958)*. Casa Bartomeu. Pedralbes, 1958. Bartomeu, que adquirió la finca (Casa y Jardín) en 1942 y murió en 1980, la dejó en legado a la *Generalitat* de Cataluña con la condición de que se interpretara música y sirviera para el mismo propósito para el que sirvió durante los años cincuenta. Aun así, la historia de la Casa ejemplifica la irresponsabilidad hacia el propio patrimonio musical y cultural, tanto de las instituciones franquistas como de la *Generalitat*: en aquel momento esta iniciativa individual puso al alcance de muchos y de manera gratuita, una actividad concertística y divulgativa que ninguna institución asumió. Pero después la *Generalitat* tampoco cumplió con la condición de Bartomeu, puesto que no se organizó ningún concierto –de hecho fue cerrada en 2000– hasta junio del año 2014, después del traslado de la sede del *Consell Català de la Música* (una entidad de gestión privada) a la casa, donde se celebran conciertos actualmente de nuevo.

²²⁵ CIVILOTTI, Diego. “Els articles a *Serra d’Or*, mig segle després” en SOLER, Josep. *Música i espiritualitat...*, p.85.

²²⁶ El trabajo de referencia, exhaustivo y ampliamente documentado, que además incluye una lista detallada de los sesenta conciertos que se organizaron o en los cuales participaron miembros del Círculo es el de Alsina al que ya hemos hecho referencia antes: ALSINA, Miquel. *El cercle Manuel de Falla...*

²²⁷ Director desde 1939 hasta a 1964. El 27 de noviembre de 2008 en el Instituto se colocó como recuerdo de su tarea una placa donde se recogía la dedicatoria: “Creador d’un espai de llibertat pels artistes i els intel·lectuals de Barcelona i Catalunya” (“Creador de un espacio de libertad para los artistas y los intelectuales de Barcelona y Cataluña”).

²²⁸ ALSINA, Miquel. *El Cercle Manuel de Falla...*, p.32.

Casanovas, Josep Cercós i Josep Maria Mestres Quadreny. También (a pesar de que con menos presencia porque como Blancafort, se fueron a París becados por el gobierno francés) Antonio Ruiz Pipó, que marchó en 1951, y Jaume Padrós, que se fue en 1955. Más tarde se incorporaron la *mezzosoprano* Anna Ricci y el pianista Jordi Giró.

Otro grupo destacable en aquel contexto es el *Club 49*,²²⁹ creado en la órbita del grupo artístico de vanguardia *Cobalto 49* (heredero de ADLAN en los años treinta, antes mencionado) y profundamente interdisciplinar. En el ámbito musical estuvo coordinado por Joaquim Homs y Carles Maristany, y además de su faceta jazzística, permitió acercar un repertorio desconocido al país que iba desde obras de principios de siglo a las últimas novedades europeas. Esto mediante audiciones acompañadas de comentarios de Homs a la pequeña minoría que asistía. Durante los diez años que se organizaron (1952-1962), en estas sesiones se podía escuchar desde obras de Bartók, Schoenberg, Webern, Stravinsky, Hindemith o Milhaud, hasta música china o javanesa, pasando por obras de Stockhausen, Cage, Varèse, Schaeffer y música electrónica.²³⁰ Mediante la intervención de Homs, también hay que reconocer y destacar la voluntad del grupo para que se empezaran a programar obras de Gerhard, cuya música era mayoritariamente desconocida hasta el momento en nuestro país.²³¹ Esta voluntad se vio reflejada en las actividades posteriores de *Música Oberta* (1960), un proyecto creado dentro del *Club 49* para organizar ciclos de conciertos dedicados a la música contemporánea, y que tuvo cierta continuidad.²³² El concierto inaugural tuvo lugar el once de mayo de 1960 con obras de Homs, Cercós, de Pablo, Hidalgo y Mestres Quadreny.²³³

De todos modos, y teniendo en cuenta la pluralidad estética de estos grupos y su actividad en un medio hostil, o cuando menos, indiferente a sus inquietudes, podemos hablar de

²²⁹ Para ampliar, *Vid.* BONET, Pilar i PERÁN, Martí. *Club 49. Reobrir el joc, 1949-1971* (Catálogo de la Exposición en el Centre d'Art Santa Mònica), Departamento de Cultura de la Generalitat, Barcelona, 2000.

²³⁰ Les sesiones, detalladas y con la transcripción de los comentarios de Maristany y Homs se publicaron en una antología: HOMS, Joaquim. *Antologia de la música contemporània. Del 1900 al 1959*. Pòrtic. Barcelona, 2001.

²³¹ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura...*, p.214.

²³² Según de Pablo, el proyecto *Música Oberta* fue también creación de Bartomeu, con el asesoramiento de Bodmer (DE PABLO, Luis. *A Contratiempo*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009, p.16).

²³³ CURESES, Marta. "The institutionalization of the avant-garde...", p.223.

puntos de encuentro más bien coyunturales y circunstanciales que nacieron, más que de una confluencia de *intereses*, de una confluencia de *necesidades*. Dado el carácter homogeneizador y retrógrado de las instituciones culturales y musicales públicas, la acción privada –y en muchos casos clandestina– así como la que funcionaba fuera de los circuitos oficiales articuló muchas iniciativas meritorias, también aquellas que tenían un horizonte y un encaje social más amplio.²³⁴

A finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta una nueva generación reclamará una ruptura estética y se irá desvinculando del universo ideológico anterior. Sin embargo, en aquellos años Federico Sopena, director del conservatorio de Madrid y activo defensor del régimen, continuará siendo una figura destacada de la renovación en razón de su importante posición institucional. Aún así, otros nombres destacados a partir de entonces como Ramon Barce –uno de los fundadores del Grupo Nueva Música en 1958²³⁵– defenderán en España una postura opuesta.²³⁶ En Cataluña destaca en 1965 la creación del grupo *Diabolus in Musica*, fundado por Joan Guinjoan y Juli Panyella que reunía los nombres más destacados de la música catalana contemporánea, algunos de los

²³⁴ Cabe añadir la continuidad de entidades e iniciativas musicales que empezaron antes de la Guerra Civil y que frecuentemente no son destacadas. Es el caso, entre otros, de la *Asociación de Cultura Musical* y el *Cuarteto de Cuerda de Barcelona* (1931-1983), el grupo *Ars Musicae* (1935-1979), o el excepcional caso de asociacionismo musical (según Aviñoa: AVIÑO, Xosé. “Musical institutions in Catalonia in francoist Spain” en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma i GAN QUESADA, Germán. *Music and Francoism...*, p.162) de la *Orquestra de cambra Amics dels Clàssics*: esta fue creada en 1935 por el violonchelista Joan Palet i Ibars (antiguo miembro de la *Associació Obrera de Concerts*). Durante la Guerra Civil ofreció conciertos para los heridos y después continuó su actividad, sirviendo de plataforma para jóvenes intérpretes de todo el país (en muchos casos después siguieron destacadas carreras en solitario) así como desarrollando una importante tarea de divulgación de la música, de talante colaborativo entre la esfera profesional y amateur hasta hoy, que continúa en activo bajo la dirección de su hijo Joan Palet i Dalmases, violonchelista de la *Orquestra Ciutat de Barcelona* desde 1967 hasta 2011.

²³⁵ MEDINA, Ángel “Inventario de la lucidez: Ramón Barce (1928-2008)”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 17, 2009, p.13.

²³⁶ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y GAN QUESADA, Germán. “A modo de esperanza... caminos y encrucijadas en la música española...”, p.52. Un punto de encuentro interesante entre los miembros de *Nueva Música* y *Música Oberta* es la publicación *Sonda* entre 1967 i 1974. Al respecto, vid. ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. *Sonda: Problema y panorama de la música contemporánea (1967-1974)*. Centro de Documentación de Música y Danza. Madrid, 2009, volumen que incluye la edición facsímil de los siete números, una introducción y un índice con datos de interés.

cuales (como el mismo Guinjoan) también habían sido discípulos de Taltabull: Josep Soler, Xavier Benguerel, Josep Maria Mestres Quadreny, Joaquim Homs, Jordi Cervelló, Jordi Casanovas y Francesc Taverna-Bech.²³⁷ Su actividad se prolongó hasta 1987 y fue de importancia mediante una voluntad de exigente difusión de la música contemporánea, catalana, española y europea. Así expresaba Guinjoan el horizonte del grupo desde sus inicios: “poder divulgar la música contemporánea, con una premisa previa: fiel y exacta interpretación de las obras”,²³⁸ reconociendo dicha necesidad en Barcelona.²³⁹ La participación de Soler en *Diabolus in Musica* fue reducida. Destaca sin embargo, el estreno que llevó a cabo en Florencia el grupo, dirigido por Guinjoan, de la cantata de cámara *La morte di Savonarola* el 19 de noviembre de 1979.²⁴⁰

4.1. Apuntes biográficos

No son las cosas lo que queremos recobrar con el recuerdo y lo que ansiamos con tanto deseo: es la inocencia con la que las contemplábamos lo que nos falta y lo que ya jamás podremos recobrar: esta angustia de descubrir que ya no somos inocentes y que las cosas eran hermosas por nuestra inocencia que así las recubría y que ahora, ya jamás podemos verlas de aquella manera, esto es lo que nos desespera y nos hace tan atemorizados y desvalidos: nunca podremos *ver* de nuevo aquellos paisajes que, esculpidos en nuestra alma ya la definen y la dibujan, de una manera tan determinada, que jamás podrá ser ni mirar de otra forma.

Josep Soler.²⁴¹

²³⁷ AVIÑO, Xosé. “Musical institutions in Catalonia in francoist Spain” en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y GAN QUESADA, Germán. *Music and Francoism...*, p.167. Aviñoa no cita a Panyella, pero este creó el grupo junto con Guinjoan. **Destacamos** aquellos que fueron discípulos de Taltabull.

²³⁸ PRATS, Lluís. “Al habla con Joan Guinjoan” en *Escritos sobre música*. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1974, p.127.

²³⁹ FERNÁNDEZ GARCÍA, Rosa M^a. *La obra del compositor Joan Guinjoan*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 26-28.

²⁴⁰ BRUACH, Agustí. *Las óperas de Josep Soler...*, p.45, n.40).

²⁴¹ SOLER, Josep. *en el árbol del dios doliente* (en prensa).

Josep Soler i Sardà nació en Vilafranca del Penedès²⁴² el 25 de marzo de 1935, en el seno de una familia burguesa. Su padre era un empresario dedicado a la industria harinera, mientras que la familia de su madre se dedicaba a la producción vitivinícola, ambas de importancia todavía actualmente en la región del Penedés, y en el caso de la segunda, motor económico principal de la ciudad. Poco después de que estallara la Guerra Civil y de que Soler cumpliera un año de vida, se vieron obligados a abandonar Vilafranca. La situación de la familia no era segura en la ciudad, teniendo en cuenta que el padre era propietario de una importante empresa harinera, la cual de hecho fue ocupada durante el conflicto bélico. Mientras que su madre y su abuela se llevaron a Soler, y fueron cambiando de residencia hasta establecerse en Barcelona donde vivieron temporalmente en la calle de Bruch (casi frente al Conservatorio Municipal donde años más tarde entraría a dar clases), el padre se marchó a Marsella, donde llegó a servir como agente de los Nacionales en el puerto de la ciudad francesa: su tarea simplemente consistía en tomar nota de los barcos que entraban en el puerto. De hecho, al volver a Vilafranca su padre dio un pequeño discurso en el ayuntamiento ataviado con el uniforme blanco de la Falange, cosa que pidió no volver a hacer.

Los recuerdos de los bombardeos a Barcelona en el final de la Guerra Civil son vagos, pero Soler conserva algunos detalles,²⁴³ como los gritos de *Al refugi!* antes de cada uno de ellos, y su abuela corriendo sin dejar el plato de comida, diciendo que *si hem de morir almenys que sigui tips*.²⁴⁴ La Guerra, sin embargo, no dejó de estar presente muchos años después. Prueba de ello es su *Elegia 1939* (2014) para viola, escrita en el 75 aniversario de la entrada de las tropas franquistas en Barcelona.²⁴⁵ También un texto inédito del año 2005, en el que tras titularlo con la fecha del 18 de julio²⁴⁶ afirmaba:

²⁴² Tal y como consta legalmente Soler nació en Valencia, pero por razones meramente coyunturales que – como todos los autores que han abordado este aspecto biográfico– nos impiden vincularlo a la ciudad valenciana más allá del ámbito legal.

²⁴³ SOLER, Josep. “Consideraciones sobre ópera y el compositor de ópera” en VV.AA. *L’opera negli anni ottanta: actas del congreso*. Instituto di Ricerca per il Teatro Musicale. Roma, 1995, p.444.

²⁴⁴ “Si vamos a morir, almenos que sea llenos”.

²⁴⁵ CUSCÓ, Joan. *Josep Soler, Vilafranca i l’òpera a Catalunya*. Scialare. Vilafranca del Penedès, 2014, p.31.

²⁴⁶ Fecha en el que tuvo lugar el fallido Golpe de Estado contra el gobierno republicano que dio lugar a la Guerra Civil (1936-1939).

No todos, en nuestro país saben, en la actualidad, qué representa esta fecha (...) a quienes sepan y recuerden qué es lo que sucedió, años ha, les envolverá el frío de un recuerdo horrible; a aquellos que ya no recuerden o que ignoren o no quieran saber qué es lo que sucedió y porqué, sepan que algo siniestro se iniciaba en nuestro país hace ahora casi setenta años: y aquel horror, de muchas maneras y desde muchos ángulos, aún pervive entre nosotros, por el recuerdo de los que fueron sus iniciadores, sus verdaderos padres y por la acción incesante de aquellos que ahora, sin descanso, políticos vengativos y ansiosos de poderes absolutos o sacerdotes de iglesias ansiosas, asimismo, de poderes y dominios que ya les parecen perdidos, hijos, todos ellos, de aquellos horribles padres, siguen intentando proseguirlo de alguna manera y, si les fuese posible, iniciarlo otra vez...; también nuestra historia, vieja ya de siglos, es una historia de muerte y recuerdos: ...y del esfuerzo, para sobrevivir y reproducirse, del mal, que se perpetúa, inmortal (...)²⁴⁷

Al finalizar la guerra en 1939, todos volvieron a reunirse en Vilafranca hasta 1944, cuando Soler comienza estudiar en Barcelona y la familia se traslada a vivir allí. La relación con su padre será algo distante, hasta irse enfriando y tomar un carácter hostil. Todo lo contrario sucederá con su madre. Sin embargo, en su familia nunca encontró un impedimento para dedicarse a la música, que veían con buenos ojos; Soler colaboró mínimamente desde su lugar de hijo de los Soler i Sardà en el negocio de la familia paterna, pero muy pronto manifestó su vocación hacia la composición musical. Su familia pertenecía a una burguesía que contribuyó a dinamizar la vida cultural de Vilafranca en el marco del modernismo, y cuyos hijos se formaban en Barcelona para que sus logros repercutieran en iniciativas locales.²⁴⁸

El primer contacto infantil de Soler con la música tuvo lugar a través de su madre y su abuela materna. Ambas tocaban el piano, y podía escuchar a su madre en ocasiones tocando los estudios de *El primer maestro del piano*, Op. 599 de Czerny o una selección de la opereta *El encanto de un vals* de O. Strauss. También a través de la pianola de su abuela materna pudo tener un primer contacto con fragmentos de ópera italiana (selecciones de *Madame Butterfly* y de *Aida*), Chopin (*Andante spianato* y *Gran*

²⁴⁷ SOLER, Josep. *en el árbol del dios doliente* (en prensa).

²⁴⁸ CUSCÓ, Joan. “Música y Memoria” en CUSCÓ, Joan (coord.) *Josep Soler. Componer y vivir...* p. 30.

Polonesa, Op.22), Wagner (la escena de las “Niñas Flores” del Acto Segundo de *Parsifal*, la Obertura de *Tannhäuser*), Rimski-Kórsakov (la suite *Scheherezade*, Op. 35), Debussy (*Preludio a la siesta de un fauno*) o Stravinsky (*El pájaro de fuego*). Las primeras visitas al Teatro del Liceo fueron para asistir a representaciones de *El Caballero de la rosa* y de *Parsifal*. A partir de entonces, las visitas fueron algo más frecuentes, acompañado de su abuela.

En sus primeras experiencias musicales está presente también la sonoridad de la Iglesia, junto a los sonidos de la Fiesta Mayor de Vilafranca, de gran vitalidad desde los años treinta. Entre esos recuerdos destaca los *Goigs a Sant Fèlix*. Los *goigs* (“gozos”) constituyen la culminación musical de los actos litúrgicos en honor a San Félix (mártir romano y patrón de Vilafranca) y son en la actualidad un acto importante de la Fiesta Mayor, celebrados en la Iglesia de Santa Maria a finales de agosto.²⁴⁹ Desde los años noventa, Soler volvió a asistir cada año a las fiestas de Vilafranca; una mirada hacia atrás que tuvo una correspondencia directa en obras como *Llibre d’Orgue de Santa Maria de Vilafranca* (1995), *Poema de Vilafranca* (1995) o *Preludi i Danses del Penedès* (1996). Y que se ha prolongado en años siguientes, con *A Matilde* (2003)²⁵⁰ y con la *Cantata* (2009) sobre el poema *Música de Bach* (1947) de Eugeni d’Ors.²⁵¹ Por otra parte, Soler ha mantenido vivas las imágenes de la celebración con sus elementos principales (los cantos, el fuego, el dragón, la entrada del Santo...) cuya vivencia personal resulta reveladora de la importancia que tiene no sólo para su biografía, sino para su obra:

²⁴⁹ CUSCÓ, Joan. *Els goigs a Sant Fèlix. Música, festa i tradició*. Abadia de Montserrat. Barcelona, 2000, p.29.

²⁵⁰ En 2008 Soler hizo una versión para violín y orquesta sinfónica que fue grabada en 2010 por la Orquesta Sinfónica de Barcelona con Edgar Pujol como solista. Inspirada por la tumba que se encuentra junto al mausoleo familiar de Soler y junto a la tumba de Eugeni d’Ors en Vilafranca, evoca el recuerdo del cementerio de su ciudad natal. Recordemos que d’Ors decidió en 1917 ser enterrado en el cementerio de Vilafranca, donde estaban sus antepasados. Pero concretamente en el panteón en el que figura la placa “A Matilde”, una joven que murió a los veintiséis años víctima de un disparo, y cuyo panteón fue encargado por su viudo (CUSCÓ, Joan. “Eugeni d’Ors. Filosofia i humanisme en el segle XX”. *Revista d’història de la filosofia catalana*, nº6, 2013, p.111).

²⁵¹ La obra fue un encargo para ser estrenada el 13 de marzo de 2010 en Vilafranca del Penedès, en la Capilla de Sant Pelegrí del *Vinseum* (Museo de las Culturas del Vino de Cataluña).

Ir a oír cantar los *gotjos* se hace durante ocho días; el último es el del día del santo, es el día de la “Entrada”, y también es el único día que, con seguridad, no podíamos escucharlos: prisioneros de la multitud, en la plaza, bajo las paredes, también antiguas, del Museo, creadoras de un ámbito de poder, encarado a la Iglesia de enfrente, no podíamos llegar a tiempo para oír los *gotjos* por última vez: así, su música, como resonancia de las politonales y turbulentas voces de los bailes, los gritos de la gente, el ruido, que marca ritmos, de los cohetes, la tiniebla de la plaza expectante ante la llegada del santo, se mezclaba con un acorde en extremo disonante pero de una afirmación también en extremo poderosa: las alabanzas al santo, a través del fuego del Dragón, los pilares humeantes entrevistados entre las cascadas de colores de los fuegos que caían de los campanarios, toda esta manifestación de energía y violencia era la ofrenda a las virtudes de un hombre desconocido de quien, queremos creer, se derramó la sangre, hace veinte siglos, porque quiso ser testimonio de otro hombre que también murió derramando sangre y agua: huesos, oro y sangre configuran un paisaje imaginado mientras que la extrema violencia de la Entrada y los cantos que resuenan durante ocho días y se funden como música, todos juntos, el noveno día, son la aureola que envuelve unos huesos y su recuerdo, fuertísimos, terribles durante unos instantes, para callar y convertirse en silencio a lo largo del año.²⁵²

Asimismo, el recuerdo de infancia de la sonoridad del órgano de la Basílica de Santa María de Vilafranca del Penedès ha influido sustancialmente en su producción para este instrumento, hasta el punto que el musicólogo y organista Agustí Bruach se haya referido

²⁵² “Anar a sentir cantar els “gotjos” es fa durant vuit dies; l’últim és el del dia del sant, és el dia de l’”Entrada”, i també és l’únic dia que, amb seguretat, no podíem oir-los: presoners de la multitud, a la plaça, sota les parets, també antigues, del Museu, creadors d’un àmbit de poder, encarat a l’església d’enfront, no podíem arribar a temps d’oir els “goitjos” per l’última vegada: així, la seva música, com a ressonància de les politonals i turbulents veus dels balls, els crits de la gent, el soroll, que marca ritmes, dels coets, la tenebra de la plaça expectant per l’arribada del sant, es barrejava amb un acord en extrem dissonant però d’una afirmació també en extrem poderosa: les lloances del sant, a través del foc del Drac, els pilars fumejants entrevistats entremig de les cascades de colors dels focs que queien dels campanars, tota aquesta manifestació d’energia i violència era l’ofrena a les virtuts d’un home desconegut de qui, volem creure, es va vessar la sang, fa vint segles, perquè volgué ser testimoni d’un altre home que també morí vessant sang i aigua: ossos, or i sang configuren un paisatge imaginat mentre que l’extrema violència de l’Entrada i els cants que ressonen durant vuit dies i es fonen com música, tots plegats, el novè dia, són l’aureola que envolta uns ossos i el seu record, fortíssims, terribles uns instants, per callar i esdevenir silenci al llarg de l’any” (SOLER, Josep. “Pròleg” en CUSCÓ, Joan. *Els goigs a Sant Fèlix...*, pp.7 y 8).

a ella como “liturgia sonora de un memorial íntimo”.²⁵³ En efecto, se trata de una vivencia musical inicial decisiva, asociada posiblemente con el entonces organista de la Basílica Josep Maria Maideu (1893-1971)²⁵⁴ quien solía tocar –junto a obras de Antoni Massana, de Joan Baptista Lambert y propias– obras de Bach, Couperin y Franck.²⁵⁵

Con siete años, Soler comenzó a tomar clases de solfeo y piano en Vilafranca con Maria Rosa Lara (1897-1990). Rosa era la mayor de los hermanos Lara Freixedas en una familia de músicos: Maria del Àfrica (1900-1989) era violinista y Adolf Lara (1902-1935) tocaba el violonchelo, aunque se dedicara a la fotografía.²⁵⁶ Con Rosa Lara, Soler tuvo una primera formación musical que le introdujo en el “rigor metódico”,²⁵⁷ pero también de inglés y especialmente de francés que con el tiempo se convertiría en una tercera lengua para él. De hecho, el conocimiento del francés sería lo que le abriría las puertas a una bibliografía que sería decisiva para su formación.²⁵⁸ A partir de 1943, estas clases tuvieron lugar sólo en verano, cuando comenzó a estudiar en Barcelona.

Fue también en 1943 cuando Francesc de Paula Bové (1875-1950) que en aquel entonces tenía 67 años, maestro de capilla de la Basílica de Vilafranca y amigo de la familia, le regaló *El Penedès. Folklore dels balls, danses i comparses populars*. Se trata de una recopilación de cantos populares que tuvo su eco creativo directo en *Preludi i danses del Penedès* y *A Matilde* a las que nos hemos referido antes. Por otra parte, la obra de Bové le permitía, en cierto modo, intelectualizar muy pronto aquello que había experimentado de una forma espontánea e inconsciente en su primera infancia, en la Fiesta Mayor. Aunque todas las perspectivas son complementarias, se configuró en Soler paulatinamente un acercamiento más visual –e intelectual– que propiamente acústico a la

²⁵³ BRUACH, Agustí. “La música de órgano como liturgia sonora de un memorial íntimo” en CUSCÓ, Joan (coord.) *Josep Soler. Componer y vivir...*, p.113.

²⁵⁴ CUSCÓ, Joan. “Música y Memoria” en *Ibid.*, p.33.

²⁵⁵ MORENO I MORERA, Modest. “A propòsit de l’edició d’un llibre”. *Annals del Centre d’Estudis Comarcals del Ripollès 1987-1988*, 1988, pp. 158 y 159.

²⁵⁶ CUSCÓ, Joan. *De la vocación al oficio...*, p.30.

²⁵⁷ CUSCÓ, Joan. “Música y Memoria” en *Josep Soler. Componer y vivir...*, p.36.

²⁵⁸ *Ibid.*, p.26.

música: “Los ojos son mi forma de oír la música”.²⁵⁹ Paralelamente, las lecturas a las que pudo acceder en su casa fueron determinantes para ir delimitando un determinado universo literario y cultural que se iría acentuando. Entre ellas las de Verdaguer, Stendhal o Séneca desde los nueve años, junto a los Evangelios.

En septiembre de 1944 comienza un período de años que se extiende hasta junio de 1953 y que Soler llegó a definir como “un Auschwitz espiritual”.²⁶⁰ Se trata de sus estudios en el Colegio Sagrado Corazón de Jesús de los jesuitas, en la calle Caspe de Barcelona. Es una etapa cuyo recuerdo ha mantenido vivo y ha marcado esencialmente su obra, de modo que en los últimos años ha procurado reconstruirlo. Así, en un texto inédito pendiente de publicación,²⁶¹ Soler llega a elaborar una lista de los curas que tuvo como profesores en el centro, acompañada de una reflexión en la que manifiesta que esos nombres:

(...) fundamentaron algunas de mis angustias... ellos eran los vencedores: la guerra, de alguna manera había terminado, pero lo que representó –y aún representa ahora– estaba vivo, surgía en cualquier momento y se abría en los aires que respirábamos como el humo de un fuego supuestamente acabado pero todavía –todavía hoy–, incandescente.²⁶²

De un profesor afirma que “era un sádico extremo”. De otro, que era “indiferente a todo”, mientras que otro demostraba “una perversidad alemana del año 1945”. Alguno era un “loco sádico” que llegó a golpear a alumnos, y de dos más se pregunta: “¿Quién podrá juzgarlos?”. Finalmente recuerda que uno “no hablaba nunca del pasado”.²⁶³ En efecto, algunas de las obsesiones del centro en su línea pedagógica se pueden rastrear en números de la revista *Caspe*, elaborados por profesores y alumnos,²⁶⁴ pertenecientes a los años en

²⁵⁹ Josep Soler. *L'espai d'un mateix*. Documental. Dirección: Eva Vila. [DVD] Eix Films, Barcelona, 2010, 6'22''–6'28''.

²⁶⁰ BODELON, Luis. “Josep Soler: Más que hacer, tenemos que pensar, reflexionar sobre la evolución, sobre lo hecho” [entrevista]; *Ajoblanco*. Nº 6, abril de 1988.

²⁶¹ Se trata del manuscrito en *el árbol del dios doliente*. La redacción del fragmento al que hacemos referencia data del año 2012.

²⁶² SOLER, Josep. en *el árbol del dios doliente* (en prensa).

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ De hecho, el primer texto impreso que se conserva de Soler fue publicado en esta revista en el número de marzo-abril de 1951 (*Vid.* Apéndice I).

los que Soler era uno de esos alumnos. En un artículo de 1951 titulado “Sé hombre”, el autor escribía:

Hay que ser valiente. Y si la pelea es contra nosotros mismos, contra la pasioncilla rebelde, más valientes aún. Sólo un blandengue espíritu de gelatina cede fácilmente al pecado. Hay que ser religioso (...) Dios debe estar presente en todo el camino de nuestros años. Más que nadie. Dios y la Virgen, Padre y Madre, únicos soportes cuando todas las cosas salen mal. De rodillas ante ellos, cada mañana, cada noche antes de dormir. Esto es ser hombre (...).²⁶⁵

En otra sección del mismo número, un anónimo profesor manifestaba:

Yo voy a bañarme donde pueda abrir de par en par mis ojos ante el purísimo azul del mar y del cielo, sin tropezar con indignas visiones intermedias (...) Ante una “mocita” que te pide que la lleves en el sillín de la bici: “Tú dile que vas a volcar en la primera esquina... ¡Qué sé yo! Que aquél día precisamente te duele el esternón... y ¡huye! Pedaleando de firme... ¡venga, hombre, venga! (...) Aunque tú no debas pensar, por ahora, en chicas, como son ellas las que piensan demasiado, te prevengo para que escapes de estos “elementos” que se encuentran en todas las colonias veraniegas...²⁶⁶

Junto a la insistencia en la abnegación y el esfuerzo en varios números de la revista, otra de las observaciones recurrentes, era la precaución ante las lecturas:

No leas sin consultar. No decimos que no leas, sino que consultes ANTES de leer.²⁶⁷

Antes de leer un libro hay que tomar ciertas precauciones (...) un libro ha hecho perder la Fe. Un libro ha hecho pecar. Hoy mismo los libros están criando apóstatas y escandalizadores (...) Conviene consultar antes de tomar un libro antes de tomar un libro en las manos. Y no estará de más hacerse uno mismo estas preguntas: ¿Entraría yo con la conciencia tranquila en la Capilla con este libro debajo del brazo?

²⁶⁵ “Sé hombre”. *Caspe*. Colegio Sagrado Corazón de Jesús, 30 de julio de 1951.

²⁶⁶ “Cosas incomprensibles”. *Ibid.*

²⁶⁷ “Consignas para el verano”. *Caspe*. Colegio Sagrado Corazón de Jesús, agosto de 1951. La mayúscula pertenece al original.

¿Puedo dejar, yo congregante, una estampa de la vVirgen como señal donde interrumpí la lectura? ¿Qué me dirá Jesús sacramentado? ¿Pasará vergüenza la Virgen entre las páginas de mi libro?²⁶⁸

No sólo por sus lecturas, sino también por algunas de sus preguntas, Soler tendría algún desencuentro con el personal del centro, como recuerda que una vez le reprimieran al preguntar: “Si Dios está en todas partes, ¿para qué vamos a la Iglesia?”.²⁶⁹ Fundamentalmente Soler experimentó una burocratización de la esfera divina para la que reservaba cierta sensibilidad, así como la construcción de una trinchera institucional y dogmática ante la experiencia de lo sagrado que no dejará de acompañarle en su música y su pensamiento. Desde entonces, Soler creó un espacio interior para dicha experiencia en las lecturas, pero también en su obra desde los primeros proyectos de ópera, un género que lo engloba todo y que será central en su catálogo desde *Jezabel*, esbozo de (ca.) 1949 basado en los violentos grabados de Doré para *La Biblia*. En sus óperas más aún que en sus artículos de juventud, es donde encontramos una especie de prehistoria de su pensamiento.²⁷⁰ Sus óperas son ya el bosquejo de una poética, porque los personajes principales son siempre la imagen personificada de uno o diversos aspectos de la condición del artista: a través de ellos habla el propio Soler, en intervenciones que en ocasiones podrían ser fragmentos de un ensayo de filosofía del arte, introduciéndose él mismo dentro de la escena a falta de un interlocutor en el mundo, cosa que podemos deducir a partir de una lectura de su diario personal.²⁷¹ La estructura dramática y musical

²⁶⁸ “Modos para aprovechar el tiempo”. *Caspe*. Colegio Sagrado Corazón de Jesús, septiembre de 1951.

²⁶⁹ Comunicación personal de Josep Soler, en una entrevista realizada en diciembre de 2014.

²⁷⁰ Medina ya observa la importancia de los libretos para conocer las cuestiones esenciales de su pensamiento estético (MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.131).

²⁷¹ En él escribe a modo de confesión, la madrugada del 26 de mayo de 1966 –cuando está trabajando en *Lacrimae* y la partitura para orquesta de su ópera *La tentation de Saint Antoine*, y tiene ya en mente su inacabada *Macbeth*–, que “esta tendencia hacia lo trágico, lo melodramático, es atroz porque la vida para mi no es ya ni comedia ni tragedia, es una real catástrofe que cada día siento menos. Cada día voy perdiendo el sentido de la vista, del olfato, del tacto, de la voluntad; el mundo huye lejos de mi, los objetos se alejan lentamente pero seguro, imposibles de aprehender (...) quisiera explicar punto por punto mis obras: por qué en mis tragedias sólo actúan reyes o dioses. Por qué tantas cosas. Si pudiera acabar –comenzar– la ópera sobre Macbeth (...) Ahora es preciso acabar “la tentación de San Antonio” y la obra para el festival. El título es exacto. Qué otra cosa puedo –o debería hacer– sino llorar. *Lacrimae*. Llorar; pero esto sólo lo consigo en mis sueños. A veces –y esto me da una especie de tranquilidad– no sé por qué circunstancia me encuentro

confluyen para dar lugar a una estructura abstracta –heredera del teatro griego– que contenga una dialéctica entre personajes definida como “una dialéctica de ideas puras petrificadas por la misma inhumanidad de los sucesos”.²⁷² De hecho años más tarde Soler definiría la obra de arte como “la angustia organizando su propia forma; símbolo de renuncia e impotencia para expresarse”.²⁷³ Como descubre Bruach,²⁷⁴ la tesitura que utiliza para el personaje, siempre barítono, nos aporta la pista. Es el caso de *Murillo* (1989) con texto alemán del psicodrama de Rilke, que describe los últimos momentos del pintor sevillano; el de la *Bella y la Bestia* (1982) con texto francés de Mme. Leprince de Beaumont, en el dolor y la oscuridad de la Bestia, el de *Nerón* (1985) con texto de Soler, que toma la palabra en el personaje de Séneca, o el de *Edipo y Yocasta* (1972), con texto latino de Séneca y algunos fragmentos de Sófocles traducidos al latín, en el propio Edipo. En este sentido, Gil ha señalado acerca de *Nerón* y de textos posteriores:

En este inclasificable texto, que incluye teatro, prosa y poesía, el compositor se refugia tras las venas del que fue otro creador, hablándose a sí mismo (...) Las poesías aún inéditas,²⁷⁵ fechadas entre los años 2001, 2002 y 2003, son poesías carentes de sombra, condenadas al sufrimiento y un vago recuerdo en el futuro. Son esos recuerdos puestos en un cierto orden y revividos sin rencor.²⁷⁶

En su tesis sobre las óperas de Soler, Bruach –como hace Medina²⁷⁷ vincula aspectos biográficos de esta época como reveladores en el estudio de las óperas –que también lo son en sus ensayos– y principalmente, la expulsión de los jesuitas en 1953. Es algo que el propio Soler reconoce años más tarde:

El compositor no puede olvidar que nació en los comienzos de una guerra civil, bendecida y deseada –santa cruzada– por el más alto clero y que comenzó su

llorando en sueños.” (SOLER, Josep. *Diario personal*, 26 de mayo de 1966, 1v. Archivo personal de Josep Soler).

²⁷² SOLER, Josep. “Josep Soler, discípulo de Taltabull...”, p.45.

²⁷³ SOLER, Josep. *Música y ética*. Libros del Innombrable, 2011 (2ª ed., 1ª ed., 2006), p.165.

²⁷⁴ BRUACH, Agustí. *Las óperas de Josep Soler...*, p.114.

²⁷⁵ Se refiere al original *en el árbol del dios doliente*, actualmente en proceso de edición.

²⁷⁶ GIL BONFILL, Joan Pere. “Poesía de cámara” en CUSCÓ, Joan (ed.) *Josep Soler. Componer y vivir...*, p.202.

²⁷⁷ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.33.

juventud en una larga y difícil postguerra. Todos estos sentimientos y creencias se objetivan, poco a poco y cada vez con más insistencia, en sus obras y, en especial, en sus óperas u obras escénicas.²⁷⁸

Según Bruach, la centralidad de los conceptos de *culpa* y *redención* en la obra dramática de Soler desde su segunda ópera *La tentation de Saint Antoine* (1964) sobre una selección del texto de Flaubert (“escrita en momentos muy difíciles para el compositor”)²⁷⁹ así como la actitud exegética y crítica de Soler, se pueden derivar de esta vivencia. Pero también la afirmación de la soledad individual del artista, que con su obra irritará a los que le rodean.²⁸⁰ Un fragmento del texto que elige Soler, suprimido de la última versión por el propio Flaubert (*Le Christ dans la Banlieue*),²⁸¹ es especialmente significativo de la sensibilidad que acompañará al compositor. Jesús aparece envejecido y cansado, nadie le escucha, su voz se pierde entre el bullicio:

Se tambalea y cae de rodillas. El rumor de su caída reúne los hombres de todas las naciones (...) En el delirio de su venganza, le gritan al oído:

“Por ti se han vertido diluvios de sangre humana, con tu cruz se han forjado las mordazas, bajo tu ropa se han ocultado todas las hipocresías, en nombre de tu clemencia se han absuelto todos los crímenes!... Moloch con piel de cordero, demasiado dura tu agonía; Muere de una vez –y no resucites!” (...)

Nadie lo mira siquiera. Nadie lo conoce.

Permanece acostado en medio del barro, y los rayos de un sol invernal golpean sus ojos moribundos.

La vida continúa a su alrededor. Los carros le salpican. Las prostitutas le rozan. El idiota, al pasar, le lanza su carcajada, el asesino su crimen, el borracho su vómito, el poeta su canción. La multitud le pisotea, le aplasta, y, finalmente, cuando no queda

²⁷⁸ SOLER, Josep. *Nuevos escritos y poemas...*, p.126.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.115.

²⁸⁰ BRUACH, Agustí. *Las óperas de Josep Soler...*, p.44.

²⁸¹ Tanto al escribir la reducción para canto y piano (1964) como la partitura orquestal (1967) de *La tentation de Saint Antoine*, Soler no conocía el fragmento suprimido por Flaubert, que más tarde leyó en una edición de las obras del escritor francés (Gallimard. París, 1951) con el título de *Le Christ dans la Banlieue* (“El Cristo en los suburbios”). De este modo, en 1990 se basó en este texto para escribir un poema sinfónico estrenado en 1991 en el VII Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante (MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.64) y posteriormente –a finales de 1990– lo incorporó a la ópera con una breve intervención coral, como Escena III del Acto I.

en el pavimento más que su rojo corazón extinguendo poco a poco sus latidos, no se oye, como en el Calvario, un grito tremendo, sino apenas un suspiro, una exhalación...²⁸²

En este sentido, Bruach sostiene que:

Se podría hablar de la casi totalidad de la obra dramática de Soler en clave de reinterpretación personal del origen del fenómeno cristiano (...) Mezcla de experiencia personal y familiar, de formación particular y oficial, el mundo musical de Soler –y también ensayístico y literario (...)– bebe de unas vivencias muy personales que no se pueden obviar en el momento de intentar una aproximación a su música.²⁸³

En 1951 –el año del que datan las primeras obras que se conservan de Soler, en un lenguaje ya alejado de la tonalidad– cayó enfermo de tuberculosis y estuvo convaleciente un año, y al año siguiente fue expulsado de los jesuitas, lo que le obligó a preparar el final de Bachillerato en una academia para examinarse. Paralelamente a ello, escribía poco después de cumplir los dieciocho años una de las obras de las que se ha manifestado más satisfecho: la *Missa per a cor i orgue* (1953)²⁸⁴ en la finca de *Farreny* –propiedad de la

²⁸² “Il chancelle et tombe sur les deux genoux. La rumeur de sa chute assemble des hommes de toutes les nations (...) Dans le délire de leur vengeance, ils hurlent à son oreille: “On a versé pour toi des déluges de sang humain, façonné des bâillons avec ta croix, caché toutes les hypocrisies sous ta robe, absous toutes les crimes au nom de ta clémence!... Moloch à toison d’agneau, voilà trop longtemps qu’elle dure, ton agonie; Meurs enfin –et ne ressuscite pas!” (...) On ne le regarde même plus. On ne le connaît pas. Il reste couché au milieu de la boue, et les rayons d’un soleil d’hiver frappent ses yeux mourants. La vie du monde continue autour de lui. Les chars l’éclaboussent. Les prostituées le frôlent. L’idiot, en passant, lui jette son rire, le meurtrier son crime, l’ivrogne son vomissement, le poète sa chanson. La multitude le piétine, le broie, –et, à la fin, quand il ne reste plus sur le pavé que son grand coeur tout rouge dont les battements peu à peu s’abaissent, ce n’est pas, comme au Calvaire, un cri formidable qu’on entend, mais à peine un soupir, une exhalaison...” (FLAUBERT, Gustave. *La Tentation de Saint Antoine*. Gallimard, Paris, 1983, p.272; la traducción es nuestra).

²⁸³ BRUACH, Agustí. *Las óperas de Josep Soler...*, p.116.

²⁸⁴ Con una revisión de 2003, la obra fue grabada el 17 de marzo de 2005 en la Iglesia de los Capuchinos de Sarrià (Barcelona) por el Coro de cámara Dyapason dirigido por Teodor Roura y Agustí Bruach en el órgano (SOLER, Josep. “Missa, per a cor i orgue” en *Obres 1951-1953. Compositors del Conservatori de Badalona* [CD 1]. Conservatori de Badalona B-53760, 2006).

familia materna— situada en Sant Miquel d’Olèrdola, junto a la Iglesia románica del Santo Sepulcro, que podía ver desde la ventana.

A mediados de los años cincuenta, tomó clases con el pianista y compositor Jaume Padrós (1926-2007) —quien ya había recibido algunas clases de Taltabull— y al que Soler conoció en los conciertos de la Casa Bartomeu.²⁸⁵ De hecho Soler pudo acceder a la Casa por mediación de él, que solía tocar allá. Padrós había pertenecido a la Escolanía de Montserrat y más tarde estudió composición con un discípulo de Pedrell, Josep Barberà (1877-1947), y piano en la Academia Marshall con Frank Marshall y Alicia de Larrocha. En 1955 viajó a París gracias a una beca del gobierno francés obtenida gracias a la mediación del Instituto francés, que como hemos dicho antes, respaldaba las actividades del Círculo Manuel de Falla, al que Padrós se acercó.²⁸⁶ En París estudió con Darius Milhaud, aunque brevemente, puesto que ya en 1956 se trasladó a Alemania, donde se instaló definitivamente en los años sesenta, desarrollando una obra marcada por el serialismo.²⁸⁷ La relación con Padrós fue no obstante traumática para Soler:

Durante muchos años tenía un profesor que de manera sistemática hasta que me di cuenta, me iba aconsejando que fuera quemando todo lo que hacía y sobretodo música, ¡ni oírla! Si escuchaba Wagner, Strauss... ¡nada! Al final me di cuenta y tuve que cortar de raíz. Me fui a París, y allí iba haciendo solo, medio a escondidas, porque tanto a mi madre como a mí, parece que nos sabía mal... pero al volver dije ¡basta! Y fue mi madre quien a través de una amiga suya habló con el Sr. Taltabull. Así, cuando volví de París —con Leibowitz esa primera vez no nos entendimos— fui con el Sr. Taltabull, y eso fue la gloria del cielo. Exactamente desde el 1 de febrero de 1960 hasta que murió en mayo de 1964 y fue con el único que trabajé de verdad.²⁸⁸

Por entonces, miembros de Juventudes Musicales entre los cuales estaba Xavier Benguerel que había llegado de Chile, se reunían en la casa de Soler a escuchar música a

²⁸⁵ A este ciclo de conciertos durante diez años (1948-1958) nos hemos referido antes (*Vid. supra*. Apartado 3.1. “Emplazamiento histórico”).

²⁸⁶ ALSINA, Miquel. *El Cercle Manuel de Falla...*, p.32.

²⁸⁷ CHARLES, Agustí. *Dodecafonismo y serialismo en España...*, p.176.

²⁸⁸ Josep Soler. *L’espai d’un mateix* [DVD]. Dirección: Eva Vila. Eix Films, Barcelona, 2010.

la que no habían podido acceder. Entre ella, música de tanta relevancia histórica como *El Arte de la Fuga* de Bach, o las óperas de Monteverdi.

Como hemos dicho antes, Soler había tenido un contacto muy temprano con Wagner; en la pianola de su abuela, a través de sus primeras lecturas, y ya en su segunda visita al Teatro del Liceo. Pero la experiencia crucial vendría después: en abril y mayo de 1955 se celebraría el Festival Wagner con la visita del Festival Bayreuth por primera vez al Teatro del Liceo, poniendo en escena *Parsifal*, *Tristán e Isolda* y *La Walkiria*, con gran impacto para Soler²⁸⁹ que desde entonces se convertiría, con dieciséis óperas,²⁹⁰ en el compositor español más dedicado a este género en todo el siglo XX. Mas allá de las obras wagnerianas, especialmente la dirección escénica a cargo de Wieland Wagner (nieto del compositor) influiría decisivamente en el concepto dramático de Soler, que ya desde finales de los años cuarenta había esbozado proyectos para óperas y ballets: *Jezabel*, *El festín de baltasar* (ballet), *El Ramayana*, *Danza de los siete velos de Salomé* (ballet), *Antígona*, entre otros. Un año después del Festival Wagner seguirían proyectos de ópera (*Entremés de El Viejo celoso* sobre texto de Cervantes, *Alicia en el País de las Maravillas* sobre texto de Lewis Carroll, *El Rey del Salón oscuro* sobre texto de Rabindranath Tagore, *El Cero y el Infinito*, sobre la novela de Arthur Koestler) hasta llegar a *Requiem for a Nun* (ca. 1958) sobre el texto de William Faulkner, de la que se utilizaron fragmentos y las series para la primera ópera *Agamemnon* (1960).²⁹¹ Esto, que se reflejaba directamente desde sus proyectos y óperas con la huella del Festival Wagner, también lo haría explícito en uno de sus primeros textos para la revista *Serra d'Or*²⁹² acompañado de una fotografía con la puesta en escena que Wieland Wagner había hecho para el tercer

²⁸⁹ En *Parsifal* y *La Walkiria* cantó entonces la soprano alemana Martha Mödl, que en 1974 estrenaría *Edipo y Yocasta* (versión oratorio) de Soler en el Palau de la Música Catalana.

²⁹⁰ *Agamemnon* (1960), *La tentation de Saint Antoine* (1967), *Edipo y Yocasta* (1972), *Jesús de Nazaret* (1974-2013), *la Belle et la Bête* (1982, rev. 2005), *Nerón* (1985, rev. 2008), *Macbeth* (1989), *Murillo* (1989-1990), *A Midsummer-Night's Dream* (1995), *Frankenstein* (1996), *El Mayor monstruo los Celos* (1999, rev. 2005), *Faust* (1999, rev. 2000), *Die Blinde* (2001), *El jardí de les delícies* (2000-2006), *El Misterio de San Francisco* (2000, rev. 2009), *Les noces d'Hérodiade* (1997-2003),

²⁹¹ Las series del proyecto para *Requiem for a Nun* están en el manuscrito de *Agamemnon*, escritas sobre el original que era para esta ópera. Los nombres de los protagonistas están borrados y sobre ellos se han escrito los de *Agamemnon*, en una suerte de palimpsesto que se conserva en la Biblioteca de Cataluña (M/6872. Fondo Josep Soler, BC).

²⁹² A los que hacemos referencia más adelante.

acto de *Sigfrido* bajo la que se podía leer: “En el techo del mundo; probablemente la decoración más sencilla y la más extraordinaria (de Wieland Wagner) me atrevo a decir, en toda la historia del teatro”.²⁹³ La escenografía le había impresionado, pero no se reducía a esto. Soler había entendido una dimensión más profunda de la concepción escénica y dramática puesto que dos décadas más tarde, afirmaba en un texto sobre Wagner que Wieland pertenecía a un grupo de directores –junto a Adolph Appia y Patrice Chéreau– que habían entendido la esencia dramática wagneriana y el reto que ésta plantea, en la medida en que:

(...) se han esforzado en destruir en lo posible cualquier sugestión realista para tratar de trascender el espacio escénico y convertir la “escena” en algo abierto y sin límites precisos y donde la acción dramática pueda diluirse y flotar libre de cualquier traba realista.²⁹⁴

El temprano contacto con el cine tendría también gran influjo en su imaginario y su concepción dramática; particularmente en los casos de *Christus* (1916) de Giulio Antamoro o *La Bella y la Bestia* (1946) de Jean Cocteau, y de representantes del expresionismo alemán como *Los Nibelungos* (1924) y *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, *Fausto* (1926) de Friedrich W. Murnau, *INRI* (1923) de Robert Wiene y *L’argent* (1928) de Marcel L’Herbier, culminación de una década en la que el director francés recibe gran influencia del expresionismo. De hecho, en las anotaciones escénicas de la Escena III del Acto I en la partitura de *La Tentation de Saint Antoine*, que se corresponde con la escena de “El Cristo en los suburbios”, Soler parece describir el suburbio pensando en la atmósfera plástica de esas películas, y hace referencia explícita al expresionismo:

Escena 3ª. Una ciudad, de carácter expresionista, chimeneas, coches, humo, horribles figuras humanas; ambiente: época de finales de los veinte (a pesar de su anacronismo con el texto de Flaubert). Jesús, quizá arrastrando su cruz, camina inerme, como desesperado, hasta su destrucción final.²⁹⁵

²⁹³ SOLER, Josep. “L’òpera, del 1900 ençà”. *Serra d’Or*. Monasterio de Montserrat, noviembre-diciembre de 1961, p.

²⁹⁴ SOLER, Josep. “Espacio y Símbolo en la obra de Wagner I” en *Escritos sobre música*, p.142.

²⁹⁵ SOLER, Josep. *La Tentation de Saint Antoine: Acto I Escena III: Le Christ dans le Banlieue*. M 6843/6, BC, Fondo Josep Soler.

Entretanto Soler seguía indagando por su cuenta, como manifiesta alguna correspondencia que se conserva de aquella época. En noviembre de 1956, Gerhard le agradecía el envío de una carta. En ella, además de preguntar al compositor de Valls acerca de *Moisés y Aarón*, Soler incluyó una foto del acto, ese mismo año, en el que colocaron una placa conmemorativa en la residencia barcelona de Schoenberg.²⁹⁶ También algo después estableció contacto con Ernest Ansermet para que éste examinara su música.²⁹⁷ Pero algo antes –el 9 de febrero de 1957– Soler recibió desde Estados Unidos una amable respuesta de Gertrud Schoenberg, viuda del compositor austriaco, con quien había contactado para conseguir las partituras de *Moisés y Aarón* y las *Variaciones para Orquesta*, Op. 31. En la carta, Gertrud le explicaba, mezclando alemán e inglés, que tanto la partitura como la reducción para piano de *Moses und Aron* estaban a punto de ver la luz, y que pocos meses después tendría lugar el estreno en Zurich de la versión escénica.²⁹⁸ Por otra parte, le comunicaba que lo único que poseía y vendía por diez dólares, era la partichela correspondiente a la escena de la danza del becerro de oro. Y por último, le ofrecía comprarle y enviarle los discos que necesitara, invitándole a escribirle “sin reparos” para pedirle o consultarle lo que quisiera.²⁹⁹

Tan sólo un mes después, el 19 de marzo de 1957, Soler se vio obligado a marchar a África para hacer el servicio militar. Allí permaneció hasta mayo de 1958, de modo que su estancia se vio afectada por el estallido el 23 de noviembre de 1957 de la guerra de Ifni entre España y Marruecos. Pese a esto, no se vio obligado a entrar en combate. Más allá de significar una desafortunada interrupción para él, resultan significativas sus lecturas en ese período porque poco después, en sus escritos para la revista *Serra d’Or* (1960-1964), se podrá apreciar ese bagaje intelectual. Además de adquirir obras que no aprobaban la censura franquista de Sartre, Mann o Tennessee Williams entre otros, los textos de los que se hizo acompañar eran dispares; entre ellos estaban *En busca del tiempo*

²⁹⁶ GERHARD, Robert. Carta a Josep Soler. 16 de noviembre de 1956. BC, Fondo Josep Soler.

²⁹⁷ ANSERMET, Ernest. Carta a Josep Soler. 14 de junio de 1960. BC, Fondo Josep Soler.

²⁹⁸ En versión de concierto había sido estrenada el 12 de marzo de 1954 en Hamburgo por la Orquesta Sinfónica de la NWDR (*Sinfonieorchester des Nordwestdeutschen Rundfunks*) dirigida por Hans Rosbaud, quien también dirigió el estreno en Zurich al que alude Gertrud (RUFER, Josef. *The works of Arnold Schoenberg. A catalogue of his compositions, writings & paintings*. Faber and Faber. London, 1962, p.203).

²⁹⁹ SCHOENBERG, Gertrud. Carta a Josep Soler. 9 de febrero de 1957. BC, Fondo Josep Soler.

perdido de Proust, las actas del proceso a Juana de Arco, los escritos de Alban Berg y la *Introduction à la musique de douze sons* de René Leibowitz. También allá adquirió un ejemplar del manual de filosofía *Panorama de las ideas contemporáneas* (1957)³⁰⁰ que acaba de ser traducido desde el francés, y donde por primera vez leyó unos fragmentos de Heidegger; concretamente pertenecientes a *¿Qué es metafísica?*.³⁰¹

Al volver de África, Soler escribió el *Preludio coral y toccata* para órgano, la primera obra que –pese a la juventud del compositor– sería editada en Boileau. Era su tarjeta de presentación pública, como ya han subrayado Medina³⁰² y Gan,³⁰³ aunque fuera antes cuando se interpretó por primera vez en público una obra suya; el 19 de mayo de 1956 Josep Cercós estrenó sus *Polifonías* para piano, en el último concierto del Círculo Manuel de Falla del cual se tiene constancia,³⁰⁴ después de las *Cuatro invenciones a dos voces* de Hanns Jelinek –discípulo de Schoenberg y Berg– y antes de la *Suite* Op. 25 para piano de Schoenberg.

En el verano de 1959, acompañado por Padrós, Soler asistió a los cursos de verano de Darmstadt (*Ferienkurse für neue Musik*), el mismo año que Luigi Nono pronunció su conferencia “Presencia histórica en la música de hoy” (*Presenza storica nella musica d’oggi*)³⁰⁵ que polemizaba contra Cage y le condujo a la ruptura con Stockhausen y el sector predominante en Darmstadt. Soler presenció como gran parte de los asistentes a los pocos minutos se levantaban y abandonan la sala. Sin embargo, y pese a conocer ya algunas partituras de Nono, lo que le produjo un gran impacto negativo no fue la conferencia, sino la deriva ideológica general de las postvanguardias.

³⁰⁰ PICON, Gaëtan. *Panorama de las ideas contemporáneas*. Guadarrama, Madrid, 1958.

³⁰¹ No será hasta 1963 cuando pueda leer en Barcelona el ensayo de Heidegger traducido por Xavier Zubiri en un volumen que incluía el sermón *Von abegescheidenheit* del Maestro Eckhart, traducido por Eugenio Imaz como “Del Retiro” (HEIDEGGER, Martin; ECKHART, Maestro. *¿Qué es metafísica?*. Cruz del Sur. Santiago de Chile, 1963).

³⁰² MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.37.

³⁰³ GAN QUESADA, Germán. “A la altura de las circunstancias... continuidad y pautas de renovación en la música española” en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.). *Historia de la música en España...*, p.203

³⁰⁴ ALSINA, Miquel. *El Cercle Manuel de Falla...*, p.281.

³⁰⁵ NONO, Luigi. “Presenza storica nella musica d’oggi” en RESTAGNO, Enzo (ed.). *Nono*. EDT. Torino, 1987, pp.239-245.

Antes de que llegara el contacto con Taltabull, el balance de la formación institucionalizada y “dirigida” en todos los ámbitos no era alentador, tanto en su relación con los jesuitas como con Padrós, pero también en la Universidad de Barcelona, donde se matriculó en Derecho –por recomendación paterna– y asistió a algunas clases en la Facultad de Filosofía y Letras, pero abandonó en el primer curso. Estamos ante uno de los factores que pronto le empujó a un carácter autodidacta especialmente agudo en los años cincuenta, que no le abandonará y también se manifestará en su escepticismo hacia círculos artísticos y musicales susceptibles de dirigismos, lo que finalmente se ceñirá al contacto con un reducido número de miembros de Juventudes Musicales de Barcelona. Sin embargo, como recuerda Medina³⁰⁶ su breve acercamiento al *Club 49* permitió que conociera a Juan Eduardo Cirlot, de quien le influyó especialmente su libro sobre Stravinsky.³⁰⁷ Por otra parte, como hemos señalado antes, su inquietud hacia una discografía a la que pocos habían accedido hacía que varias personas tuvieran acceso a ella través de Soler, como reconocía a principio de los años sesenta Gregori Estrada –organista de Montserrat– en una carta a su maestro Taltabull respecto a su contacto con la obra de Webern,³⁰⁸ o también Andrés Lewin-Richter en las mismas fechas y al mismo destinatario.³⁰⁹ Es un rasgo típico de su formación. Los primeros conocimientos históricos de la música los adquirirá en lecturas de una edición anterior a la Guerra Civil de la *Enciclopedia Espasa*. Más tarde llegaría *La Melodía* de Ernst Toch y *El arte de dirigir la orquesta* de Hermann Scherchen, ambos traducidos por Gerhard, donde pudo encontrarse con ejemplos de la Segunda Escuela de Viena. También desde muy joven solía dedicar horas de lectura al clásico de Gustave Reese sobre la música medieval *Music in the Middle Ages* (1940) en su edición inglesa, uno de los primeros libros que leyó y al que volvió una y otra vez.

³⁰⁶ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.24.

³⁰⁷ CIRLOT, Juan Eduardo. *Igor Strawinsky: su tiempo, su significación, su obra*. Gustavo Gili. Barcelona, 1949. Junto a Cirlot, Soler fue uno de los que promovió, en enero de 1956, la colocación de una placa conmemorativa en la residencia barcelonesa de Schoenberg, en la que participaron Antoni Tàpies, Josep Cercós, Jordi Torrà, Antoni Nicolás y José Luis de Delás. Tras la colocación de la placa realizaron la audición de una grabación de los dos actos completos de *Moses und Aron*, que Schoenberg finalizó en Barcelona.

³⁰⁸ ESTRADA, Gregori. Carta a Cristòfor Taltabull, 16 de septiembre de 1962, BC, Fondo Taltabull.

³⁰⁹ LEWIN-RICHTER, Andrés. Carta a Cristòfor Taltabull, 6 de noviembre de 1962, BC, Fondo Taltabull.

Las emisiones radiofónicas también fueron otra fuente nada desdeñable: *Radio España*, que retransmitía música clásica, y donde escuchaba obras de la Segunda Escuela de Viena, Strauss, Shostakovich, Bartók... cuyas partituras después iba a buscar a la librería *Herder* (donde también encargaba, desde principios de los años cincuenta, libros oficialmente prohibidos, como era el caso de las obras de Joyce) o a la *Casa Beethoven* de Barcelona. A estos últimos encargaba en muchas ocasiones libros y partituras del extranjero; fue allí donde su madre le compró la partitura de orquesta de *Electra* de Strauss, editada por *Boosey & Hawkes*, como regalo de navidad (ca. 1950).

El 17 de enero de 1960, la Orquesta de Cámara Solistas de Barcelona estrenó su pieza dodecafónica *Danae* (1959) en el Palau de la Música Catalana. Salvando alguna excepción, la crítica fue “negativa sin paliativos”³¹⁰ y el conservadurismo del público la acogió con frialdad. La crítica de Monsalvatge –publicada seis días más tarde en *Destino*, su principal tribuna entre 1939 y 1975–³¹¹ es significativa en este sentido ya que afirmaba que:

Esta partitura podría considerarse como un ensayo de música serial y sus posibles cualidades –dominio de la fórmula, originalidad en su empleo– nos vemos incapaces de descubrirlas sin previa consulta de la partitura. ¡Triste sino de la música dodecafónica pensada más para ser leída que para ser oída! La obra de José Soler es esotérica, de un hermetismo que como era de imaginar no convenció al auditorio.³¹²

Al finalizar el estreno, que presenció de pie, desde la misma sala Soler partió hacia el aeropuerto a tomar un avión que le llevaría a París. Su destino final era la vivienda de Leibowitz, discípulo de Schoenberg e introductor de la Segunda Escuela de Viena en el ámbito francés. A través del Instituto Francés de Barcelona Soler había conseguido su dirección, en el número 10 del *Quai Voltaire* frente al Sena, donde antes se habían alojado Baudelaire, Wagner, Sibelius y Wilde. Leibowitz vivía arriba, en la *Chambre de bonne*

³¹⁰ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.36.

³¹¹ GAN QUESADA, Germán. “*De música in verbis*. Notas sobre la literatura musical de Xavier Monsalvatge en un momento de transición (1948-1953)” en SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia y PRESAS, Adela. *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2013, p.90.

³¹² MONSALVATGE, Xavier. “Juventudes Musicales”. *Destino*, nº 1172, 23 de enero de 1960.

(la “habitación del servicio”). El encuentro fue algo distante, y a Soler le desalentó algo el carácter inflexible de Leibowitz al analizar las partituras que le había llevado. Sin embargo, pudo extraer una valiosa lección del encuentro, y más tarde se pudo retomar el contacto, primero con motivo de una visita del músico francés a la ciudad, y después por correspondencia.³¹³ Incluso Leibowitz, a través de “un editor alemán” como reconoció, se interesó por la obra de Soler y a ella le dedicó un ensayo en 1968 en el que afirmaba que ésta se encuentra dirigida “a través de un camino auténtico y digno del mayor interés” y que:

(...) la música de este compositor nos aporta algo nuevo. Y, por consiguiente –dado que así ha enriquecido nuestra experiencia musical–, creemos que no es presuntuoso creer que esta música aportará igualmente algún enriquecimiento a otras personas para quienes el fenómeno musical tiene aún verdadera importancia.³¹⁴

Inmediatamente después de volver de París, Soler comenzó a estudiar con Taltabull. Sobre la dimensión de su figura y su ascendencia sobre Soler nos hemos dedicado en el capítulo anterior, de modo que aquí añadiremos poco más. Fuera de las clases, la recomendación bibliográfica de su maestro que más incidió en su formación fue la obra de Juan Carlos Paz *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal* (1958) editado en Buenos Aires. Y una carta de Taltabull a Benguerel de 1961, nos sirve para apreciar mejor la relación de Taltabull con su discípulo. En ella se refiere, entre otros, a Soler y a las clases de piano que a la vez había comenzado con Jordi Albareda. Taltabull explica que hasta entonces su discípulo había tenido “una preparación imperfecta” ya que:

(...) estudió con Padrós la armonía y el contrapunto de Max Reger que yo tengo, pero muy por encima. Se puso a escribir sin estar seguro de cómo sonaría, él decía que el instinto le advertía de si estaba bien o no. Sea como sea, Padrós tocó una de las sonatas para piano y le aseguro que está bien, y también lo están los dos *lieder*

³¹³ Como nos lo demuestran las cartas entre noviembre y diciembre de 1968 y febrero de 1970 (BC, Fondo Josep Soler).

³¹⁴ LEIBOWITZ. René. “Josep Soler” en CUSCÓ, Joan (coord.) *Josep Soler i sardà. Componer y vivir...*, p.112. No nos detenemos en detallar la influencia que supone Leibowitz para Soler puesto que lo hacemos más adelante (*Vid.* Segunda Parte. Capítulo 3. Apartado 3.1. “La consciencia histórica. Schoenberg, Leibowitz y Soler”).

cantados en el Palau. En vista de los éxitos su padre le deja hacer sólo música. Hace unos cuantos meses lo decidimos: estudiar seriamente el piano y la armonía y examinarse cada año en el Conservatorio como alumno libre y haciendo dos cursos cada verano. En tres años puede tener el título del Estado ¿De qué le servirá? De nada, siempre y cuando tenga dinero; sin embargo, no se puede saber el porvenir. Jordi Albareda es un maestro magnífico de piano y le da clase diariamente; a casa viene dos veces por semana. En pocos meses ha hecho muchos progresos en el piano, yo le hago hacer también piano a 4 manos (lectura y ritmo) y la armonía. En junio se ha examinado en el Conservatorio de 6 cursos de solfeo y teoría, con sobresaliente; cursos obligatorios antes de los exámenes de armonía.³¹⁵

El mismo año en el que Soler comenzó a estudiar con Taltabull, la Sección Española de la SIMC presidida por Óscar Esplà incluía su *Sinfonía Grünwald* (1960) –junto a obras de Muñoz Molleda, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y José Báguena– como candidata a ser incluida en el XXXV Festival que se celebraba en Viena al año siguiente.³¹⁶ En aquellos años Soler participó en ocasiones de las actividades de Juventudes Musicales de Barcelona, que en 1963 organizó el primer Festival Internacional de Música. Se celebraría durante diez años y permitió no sólo conocer un importante repertorio internacional, sino también que se programaran junto a él obras de compositores catalanes.

³¹⁵ “Va estudiar amb en Padrós l’harmonia i el C.p. de M. Reger que jo tinc, però molt per sobre, va posar-se a escriure sense estar segur de com sonaria, ell deia que l’instint l’advertia de si estava bé o no. Segui com sigui en Padrós va tocar una de les Sonates per a piano i li asseguro que està bé, i també ho estan els 2 lieder cantats al Palau. En vista dels éxits el seu pare li deixa fer només música. Fa uns quants mesos el varem decidir: a estudiar seriosament el piano i l’harmonia i fent 2 cursos cada estiu. En 3 anys pot tenir el títol de l’Estat. De què li servirà? De res, si sempre té diners; hom, però, no pot sapiguer el pervindre. En Jordi Albareda és un mestre magnífic de piano i li dona llicó diariament; a casa vé 2 vegades per setmana. En pocs mesos ha fet molts progressos en el piano, jo li faig fer també piano a 4 mans (lectura i ritme) i l’harmonia. Al juny s’ha examinat al Conservatori de 6 cursos de solfeig i teoria, amb sobresalient; cursos obligatoris avans els exàmens d’harmonia.” (TALTABULL, Cristòfor. Carta a Xavier Benguerel, 30 de julio de 1961, BC, Fondo Xavier Benguerel. Cit. en: BENGUEREL, Xavier. *Notes de la meva vida...*, p.20).

³¹⁶ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956” GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol 7: La música en España en el siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2012, p.155. Soler había perdido la partitura original pero recientemente (enero de 2016) hemos localizado una copia del manuscrito en el Centro de Documentación de Música y Danza de Madrid (P (M) - 562/85).

Pero de mayor importancia quizás para lo que nos ocupa es que en ese período inició (quizás animado por el propio Taltabull)³¹⁷ la elaboración de una serie de artículos –doce en total– que se comenzaron a publicar en la revista *Serra d’Or* (entonces se publicaba bajo el nombre de *Boletín de la Escolania del Monestir de Montserrat*) sobre infinidad de cuestiones pensadas desde el fenómeno musical, en los que estarán presentes principalmente los nombres de Schoenberg, Stravinsky, R. Strauss y Wagner. En el fervor “militante” de juventud, Soler utiliza en esos textos la escritura como un arma arrojadiza contra todo lo que consideraba inaceptable, ya fuera la mediocridad y la falta de interés de la sociedad, o la poca honestidad que diagnosticaba en algunos autores. En sus agresivas apreciaciones, ataca a los atrincherados en la novedad y también a los conservadores que prefieren ignorar las obras del siglo XX. Lanza una auténtica diatriba contra el neoclasicismo musical, abanderado por Stravinsky y los promulgadores de un *retorno* y salen mal parados nombres como los de Milhaud, Prokofiev o Britten, al contrario que Schoenberg, de quien se proclama entusiasta defensor. No en vano, los dos primeros artículos tienen el título de *Sobre Arnold Schönberg* (I y II) y el primero de ellos comienza con palabras de denuncia: “Hablar de Arnold Schönberg en nuestro país es hablar, casi, de un desconocido, pues es típico que las figuras auténticamente grandes se discutan, se aprueben o se censuren, aunque se conozcan muy poco y se aprecien aún menos”.³¹⁸

Son diversas las razones que se han ofrecido para explicar cómo se origina en Soler esta larga dedicación, que acaba desarrollando una faceta paralela a la compositiva y configurando un pensamiento propio. Medina ha señalado que se trata de un correlato directo de su producción musical, llevando a cabo un trabajo especulativo que en su generación de compositores sólo tiene paralelo, por el grado dedicación, en la figura de Ramón Barce.³¹⁹ En este aspecto, también Sánchez de Andrés considera excepcional su actividad ensayística en el contexto del panorama musical español contemporáneo. En su

³¹⁷ Taltabull estaba íntimamente relacionado con Montserrat a través de sus discípulos Ireneu Segarra, monje de Montserrat y director de la Escolania desde 1953 (BARDOLET, Sebastià. *Ireneu Segarra. Mísgle de mestratge musical*. Abadia de Montserrat, 1998, p.22) y Gregori Estrada, organista del monasterio durante décadas.

³¹⁸ SOLER, Josep. “Sobre Arnold Schönberg”. *Serra d’Or*. Agosto, 1960. pp.32-33.

³¹⁹ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.206.

opinión ésta tiene su origen en una profunda inquietud que trasciende el fenómeno musical, así como en el fuerte componente ideológico de su actitud hacia el entorno socio-político y artístico, cuestiones que se pueden rastrear en sus propios textos, imprescindibles para entender su producción musical, una exigencia que como recuerda Sánchez de Andrés, Soler hace extensible a todo trabajo musicológico.³²⁰ Se trata de algo que comparten Cortès³²¹ y Calmell, quien afirma que el conjunto de su pensamiento posee un interés por sí mismo, aunque algunos de sus aspectos puedan vincularse a su faceta como compositor; tal es el caso de su interés por la matemática y la física contemporánea que Calmell deduce de una voluntad de precisión en su trabajo como compositor.³²² Bruach ha puesto en relación su trabajo como ensayista y su producción escénica, y estos dos con circunstancias históricas y biográficas adversas,³²³ así como Roura ha manifestado la íntima correspondencia entre los escritos de Soler y su obra vocal, “donde los textos determinan el pensamiento de una manera más explícita”.³²⁴ Charles sostiene que los presupuestos expresivos de su música tienen su fuente en un ideario desarrollado y determinado tanto por la influencia del expresionismo como por su lugar polémico frente a la vanguardia contemporánea.³²⁵ Cuscó ha apuntado recientemente a una trayectoria que se inicia en su actividad como crítico para la revista *Serra d’Or* desde 1960 —en sintonía con lo que ha manifestado Roura, para quien en esos textos ya está presente la base fundamental de todo su pensamiento posterior—³²⁶ y que acaba desembocando en los posteriores artículos, conferencias y ensayos, en la medida en que

³²⁰ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. “Música, Cosmología y Ética en el pensamiento de Josep Soler” en Cuscó, Joan (coord.) *Josep Soler...*, p.76.

³²¹ CORTÈS, Francesc. “La música dels segles XIX-XX” en Bonastre, Francesc y Cortès, Francesc (coord.) *Història crítica de la Música Catalana...*, p.496.

³²² CALMELL, César. “Josep Soler en sus escritos sobre música” en CUSCÓ, Joan (coord.) *Josep Soler...*, p.81.

³²³ BRUACH, Agustí. “La música escénica y el significado ético de la creación artística” en Cuscó, Joan (coord.) *Josep Soler...*, p.125.

³²⁴ ROURA, Teodor. “Josep Soler. Música vocal” en Cuscó, Joan (coord.) *Josep Soler...*, p.148.

³²⁵ CHARLES, Agustí. *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*. Rivera. Valencia, 2005, p.254.

³²⁶ ROURA, Teodor. “Una aproximació a la música i el pensament de Josep Soler”. *Sonograma*, nº 8, octubre de 2010, p.5. Disponible en: http://www.sonograma.org/num_08/articles/sonograma08-Josep-Soler-musica-pensament.pdf [Última consulta: 12 de septiembre de 2016].

toda esa producción irradia desde una misma actividad que procura construir puentes entre el receptor y la obra de arte, y entre el creador y su obra, la tradición y él mismo.³²⁷

En definitiva, los años con Taltabull fueron de notable producción en la obra musical y se iniciaba a la vez una trayectoria de escritor y ensayista que crecería con el tiempo. En esa etapa, el año 1962 fue de importancia y no por ser especialmente fértil en el terreno del ensayo, después de un año en el que había publicado en *Serra d'Or* la mitad de los escritos que verían la luz. Más allá del estreno de sus primeras obras para órgano (*Tres piezas para órgano*³²⁸ y *Preludio coral y Toccata*, ambas estrenadas por Montserrat Torrent, organista de referencia en su obra) inaugurando una larga y prolífica relación con el instrumento —que tendrá su punto álgido en 1977 con los volúmenes 2 y 3 de su *Harmonia mundi*—, la escritura de obras de relevancia en su catálogo como *Canticum in honorem Sanctae Mariae*, *Passio secundum Ioannem* y la preparación de la ópera con texto de Flaubert *La Tentation de Saint Antoine* (finalizada en 1964) el mismo año en que ganó el Premio Ciudad de Barcelona con su poema para orquesta *San Francisco de Asís* dedicado a Taltabull, le mantuvo muy ocupado. Su *Passio secundum Ioannem* —una de las obras fundamentales en su catálogo— cuya primera versión es de 1962,³²⁹ podría ser considerada en su género la primera del siglo XX. De hecho Soler, al leer años después la referencia a la *Passio secundum Lucam* (1966) de Krzysztof Penderecki como primera pasión en *Die Passion: Musik zwischen Kunst und Kirche* (1997),³³⁰ escribió una carta a su autor, el musicólogo suizo Kurt von Fischer (1913-2003). Con ella le envió dos discos y la partitura de su *Passio secundum Ioannem* indicándole que estaba despojada de cualquier carácter litúrgico. Éste le respondió agradeciéndole el envío de la obra que desconocía y argumentando la ausencia, como la de otras posteriores, en su estudio:

Muchas gracias por enviarme sus valiosas obras, los dos CDs y la partitura de su interesante e impresionante Pasión. Es importante conocer su pieza explícitamente no litúrgica, muy convincente con su carga de partes instrumentales y sólo habladas.

³²⁷ CUSCÓ, Joan. “Música i Paraula” en Cuscó, Joan (ed.) *L'art invisible...*, p.10.

³²⁸ Obra de 1958, la tercera de ellas está perdida, de forma que se han mantenido las dos primeras recogidas con el nombre de *Preludio y Coral* (MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.244).

³²⁹ Medina la data de 1970, porque se revisa ese año, aunque hay una tercera revisión con modificaciones en 2003 (MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p. 82). Consideramos más adecuado atribuirle la fecha de 1962.

³³⁰ VON FISCHER, Kurt. *Die Passion: Musik zwischen Kunst und Kirche*. Bärenreiter. Kassel, 1997, p.127.

En conjunto la pieza es una interesante incorporación a las cuatro gran pasiones litúrgicas estrenadas y retransmitidas por televisión en septiembre de 2000 en Stuttgart. Los compositores son: Wolfgang Rihm, Sofia Gubaidulina, Tan Dun y Osvaldo Golijov. Las piezas no se mencionan en mi libro publicado ya en 1997!³³¹

En el capítulo de lecturas, en aquellos años resultó decisiva para Soler *El Pobre de Asís* (1956) del Nikos Kazantzakis, novela de gran influencia que le hizo comprender la figura de San Francisco de Asís como poeta y referente ético e inspiró gran parte de su trabajo, más allá de ser el germen tanto del poema para orquesta mencionado, como de su ópera *El misterio de San Francisco*.

Taltabull murió en 1964, y Soler escribió pocos artículos más para *Serra d'Or*, entre los cuales, uno para recordar la personalidad de su gran maestro: *Testimoniatge a la mort del mestre Taltabull*, “*Wozzeck*” d’Alban Berg, *Nota sobre René Leibowitz*, *Elisabeth Schwarzkopf* y “*Lulu*”, òpera d’Alban Berg, el último de ellos en 1969. Fue poco más de un mes antes de que muriera Taltabull, el 25 de marzo de 1964, cuando se estrenó parcialmente *Canticum in honorem Sanctae Mariae* para soprano, coro mixto y orquesta en la Semana Religiosa de Cuenca, en circunstancias muy precarias. La falta de preparación hizo que sólo se pudiera ofrecer parcialmente, y la organista Montserrat Torrent –gran especialista en la obra de Soler– se vio obligada a tocar en un órgano con el pedalero estropeado. Soler, que al llegar se dio cuenta que habían utilizado esa tercera edición del Festival para celebrar los “25 años de paz”, como indicaban los carteles que llenaban la ciudad, se marchó de Cuenca inmediatamente después de la interpretación del *Canticum*. A finales de ese mismo año otro estreno de importancia para su presencia en el panorama musical contemporáneo sería el de *Quetzalcoatl* para flauta y conjunto de

³³¹ “Thank you very much for sending me your precious works, the two CD’s and the score of your interesting and impressing Passion music. It is important to know your explicitly unliturgical piece which is very convincing with its charges of musically composed and only spoken parts. As whole the piece is an interesting addition to the four large liturgical Passions first performed on television in Stuttgart on September 2000. The composers are: Wolfgang Rihm, Sofia Gubaidulina, Tan Dun and Osvaldo Golijov. The pieces are not mentioned in my book published already in 1997!” (VON FISCHER, Kurt. Carta a Josep Soler. 21 de enero de 2002. Archivo personal de Josep Soler).

cámara el 8 de octubre en el Palau de la Música Catalana, en el contexto del II Festival internacional de música de Barcelona.³³²

Pese a su poca presencia en el *Club 49* –al que antes hemos hecho referencia– Soler recibió un encargo de este grupo, lo que daría lugar al estreno de su *Visió de l'anyell místic* para piano y conjunto instrumental el 16 de mayo de 1968, por el pianista Carlos Santos y un conjunto dirigido por Konstantin Simonovic, dentro del ciclo “Música d'avui al Tinell” organizado por Joventuts Musicals de Barcelona.³³³

En un contexto histórico todavía muy marcado por la dictadura y la reciente muerte de Francisco Franco (1975), se celebró en Barcelona la VI Semana de Nueva Música organizado por la Comisaría de la Música. Dentro de sus actos, el 4 de febrero de 1976 Soler pronunció el discurso *¿Música o Nueva música?*³³⁴ en presencia del subcomisario de música, Antonio Iglesias, y en el epicentro de lo que Medina ha denominado “la *revuelta* de Barcelona” que “marcó un antes y un después en las relaciones de la música con el poder establecido”.³³⁵ Más allá del respaldo explícito de Francesc Taverna-Bech a Soler,³³⁶ lo que fue considerado como una ofensa, provocó una cena de desagravio a Iglesias en Madrid dos días después.³³⁷ Al día siguiente de la intervención de Soler, la

³³² En las notas al programa Soler hacía referencia al compositor mejicano Salvador Moreno, condiscípulo de Taltabull, quien le había servido de fuente de conocimiento sobre la divinidad, de forma que la obra es según Soler “un homenaje a una espiritualidad y una cultura admirables desaparecidas en circunstancias catastróficas” (SOLER, Josep. Libro-programa del II Festival Internacional de Música de Barcelona, 1964, p.46).

³³³ *Música d'avui al Tinell*. Club 49/Joventuts Musicals de Barcelona. Barcelona, 1968. El programa se completaba con el estreno absoluto del *Octeto de viento* de Joaquim Homs y el estreno español de *Hymnody* de Robert Gerhard y *Eonta* de Iannis Xenakis.

³³⁴ Vid. Apéndice III.

³³⁵ MEDINA, Ángel. “Acotaciones musicales a la transición democrática de España” en ALONSO, Celsa et álli. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, p.270.

³³⁶ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.99.

³³⁷ Según señala Sacau-Ferreira –apelando al testimonio personal del compositor Llorenç Barber– en una tesis reciente, la cena fue presidida por Cristóbal Halffter, quien se había negado a firmar un manifiesto en defensa de la democracia en esa misma ocasión (SACAU-FERREIRA, Enrique. *Performing a Political Shift: Avantgarde Music in Cold War Spain*. Tesis Doctoral. Oxford University, 2011, p.127. Disponible en: <http://ora.ox.ac.uk/objects/uuid%3Ad601c57-c9f0-4320-9a3a-8493ecf1101a> [Última Consulta: 12/4/2016]). Por su parte, Medina destaca el protagonismo de Odón Alonso en la iniciativa, y cita como

Orquesta Ciudad de Barcelona estrenó *Apuntava l'alba*, “en un clima de tensiones y apasionamientos”, según recogía la crítica de Monsalvatge en *La Vanguardia*, que elogiaba la partitura de Soler afirmando que era “más afín a un impresionismo evolucionado que a cualquier clase de especulación experimental” cosa que “le otorga, en mi opinión al menos, el valor de la honestidad, lo que representa en el ambiente agitado que respiramos ahora, una postura valiente e íntegra”.³³⁸ Más allá del título, y sin llegar a las referencias literales, Soler había introducido en *Apuntava l'alba* cinco campanas a diferentes alturas: una alusión explícita a los últimos cinco fusilados por el franquismo en la madrugada del 27 de septiembre de 1975. En las notas al programa del estreno, el compositor afirmaba que:

La esperanza y la compasión quizá no deberían ser temas o sujetos para una obra musical; pero el compositor no puede despreciar el sentido y los signos de su momento (...) al apuntar el alba se consume una vez más la iniquidad humana; el hombre es un lobo para el hombre y cree que el poder y su razón sólo están en la fuerza y su intolerancia.³³⁹

Si durante el franquismo la música estuvo en una situación de inferioridad respecto a las otras artes, la situación no cambió posteriormente y se reprodujeron hábitos heredados de la dictadura. Medina considera que los supuestos cambios durante los setenta en España no constituyeron más que un “maquillaje” ocultando múltiples carencias, principalmente en lo que respecta en la falta de transparencia y carácter democrático de numerosas

convocantes una larga lista (con algunas retractaciones y disculpas, aunque no especifica de quién), además de Cristóbal Halffter, que nos aporta la dimensión del acontecimiento: Andrés Segovia, Joaquín Rodrigo, Frederic Mompou, Rodolfo Halffter, Federico Moreno Torroba, Xavier Monsalvatge, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Tomás Marco, José Moreno Bascuñana, la viuda de Esplá, Margarita Pastor, Narciso Yepes, Lola Rodríguez de Aragón, Regino Sainz de la Maza, Maribel Falla, Agustín León Ara, Eduardo Pueyo, Rosa Sabater, Enrique García Asensio, José Tordesillas, Antón Larrauri, Antón García Abril, Manuel Angulo, Alberto Blancafort, María Orán, Ana Higuera, Juan Antonio Maravall y Miguel Querol Gavalda (MEDINA, Ángel. “Acotaciones musicales a la transición democrática de España” en ALONSO, Celsa et álli. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, p.272).

³³⁸ MONSALVATGE, Xavier. “La VI Semana de Nueva Música”. *La Vanguardia*, 8 de febrero de 1976.

³³⁹ SOLER, Josep. “Notas al programa”. VI Semana de Nueva Música, Barcelona, 5 de febrero de 1976 (Cit. en: MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.99).

instituciones.³⁴⁰ El debate no se centraba como en otras épocas exclusivamente entre conservadores y vanguardistas, sino que tenía lugar una disputa entre intereses, situación recurrente durante la transición española. Precisamente, el musicólogo, especialista en la obra y la trayectoria de Soler, considera que la intervención de Soler ese 4 de febrero de 1976 marcó un punto de inflexión en las relaciones entre la música y el poder político, y su obra estrenada *Apuntava l'alba* podría haber sido perfectamente tomada como un icono de la transición. En ese momento, el panorama musical quedó aparentemente dividido en dos bandos; franquistas y oportunistas por un lado, y opositores por otro, aunque la división terminara diluyéndose en poco tiempo.³⁴¹ De todas formas, lo más preocupante era la ausencia de una política musical (cuando no la indiferencia manifiesta) en la totalidad de los partidos que se presentaron en 1977 a las primeras elecciones democráticas en España.³⁴²

Reconocido con un Premio Ciudad de Barcelona (1962) con el poema para orquesta *San Francisco de Asís* y un Premio de la Ópera de Montecarlo (1964) por *Agamemnon*³⁴³ y habiendo colaborado, junto a Benguerel, Guinjoan, Mestres Quadreny y Homs, en el impulso de proyectos como el *Grup de Compositors* en Barcelona, logró en la década de los setenta una estabilidad que le permitió iniciar uno de los períodos más fructíferos de su creación musical y más diverso en cuanto a lenguaje.³⁴⁴ En definitiva, los años sesenta –cuya primera mitad están marcados por el magisterio de Taltabull y su dedicación cada vez más intensa hacia la composición– serían los que sentarían las bases de los años siguientes. A finales de esa década, gracias a la mediación del musicólogo Josep Maria

³⁴⁰ MEDINA, Ángel. “Acotaciones musicales a la transición democrática de España” en ALONSO, Celsa et alii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional...*, p.269

³⁴¹ Entre los opositores que entonces se posicionaron en contra del homenaje a Antonio Iglesias tras el discurso *¿Música o nueva música?*, Medina alude a Ramón Barce, Miguel Ángel Coria, Llorenç Barber y Juan Hidalgo (*Ibid.*, p.273).

³⁴² *Ibid.*, p.275

³⁴³ De la que Leibowitz afirmó en 1968 que “no conocemos ninguna obra teatral escrita en España, y muy pocas escritas posteriormente a las dos óperas de Berg, que logren alcanzar momentos tan dramáticos como ciertos *clímax* de esta ópera” (LEIBOWITZ, René. “Josep Soler” en CUSCÓ, Joan (ed.). *Josep Soler. Componer y vivir...*, p.111).

³⁴⁴ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.108. A la significación histórica de dicha evolución en esta etapa nos referimos más adelante (*Vid.* Parte II. Capítulo 4. Apartado 4.2. “La evolución del lenguaje: la agregación armónica”).

Llorens i Cisteró –profesor del Conservatorio del Liceo desde 1963 y desde 1982 director del Instituto Español de Musicología del CSIC (actual Departamento de Musicología de la Institución Milà y Fontanals)³⁴⁵– Soler consiguió la dispensa legal que entonces era posible para acceder, en base a sus méritos, a un puesto de profesor en el Conservatorio de Barcelona sin disponer del título superior. Entre 1970 y 1986 dio clases de Historia y Estética, y a partir de 1982 relevó a Monsalvatge en las de composición.

Aunque no de una manera explícita, se fue formando una escuela de composición, tal y como Medina plantea a modo de hipótesis, resumiendo sus características en nueve puntos, que al mismo tiempo influyen en parte de la producción de la segunda mitad del siglo XX en Cataluña:

- a) El valor concedido a las cuestiones de oficio.
- b) Sentido ético de la creación musical.
- c) La referencia fundamental de la II Escuela de Viena para maestro y discípulos.
- d) El gusto por la música para la escena, elemento al que no puede ser ajena la tradición operística barcelonesa no precisamente propensa a las nuevas creaciones.
- e) La insistencia por parte de maestro y discípulos en textos de Rilke, Baudelaire, Poe y de autores clásicos o bíblicos –en suma, de grandes autores– como base para sus obras vocales.
- f) El convencimiento de que existen valores trascendentales –sacros– en el acto creador, que derivan hacia esferas místicas en algún caso.
- g) El planteamiento cosmopolita de su estética, llena de guiños a las grandes tradiciones musicales europeas y ajena a las concepciones nacionalistas.
- h) El rechazo frontal del experimentalismo y el uso muy limitado de los recursos electroacústicos y abiertos en la obra musical.
- i) El sentimiento de saberse formando parte de la historia, entendida ésta como un legado humildemente aceptado y a cuyo enriquecimiento se desea contribuir con la propia obra.³⁴⁶

Aunque recientemente se ha afirmado que desde los años ochenta “se diluye” la influencia en España tanto de Soler como de Juan A. García, de Pablo, Falcón Sanabria o

³⁴⁵ PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. “La sociedad musical” en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.) *Historia de la música en España...*, p.404.

³⁴⁶ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, pp.194-196.

Bernaola,³⁴⁷ sin duda encontramos la paulatina formación de un centro de gravedad en Barcelona alrededor de Soler, y en Badalona alrededor del Conservatorio dirigido por él y en cierto modo “refundado” bajo su dirección, que se prolonga durante tres décadas, entre 1981 y 2010. Una refundación en la medida en que en 1980 se había conseguido, desde el ayuntamiento, que el Ministerio de Educación otorgara validez oficial a los estudios musicales en Badalona,³⁴⁸ de forma que la Escuela Municipal de Música de la ciudad –cuyos orígenes se remontaban a finales del siglo XIX– pasó a convertirse en el actual Conservatorio de Badalona, y en 1986 recibió validez oficial el Grado Superior de piano y composición que actualmente ya no posee.

Entre sus primeros discípulos estaban Albert Sardà (primo del compositor y primero de ellos), Maria Teresa Pelegrí (que inició sus estudios de composición en 1973 con Soler) Benet Casablanca, Miquel Roger (que comenzó a estudiar con él en 1975) y Juan José Olives. A partir de 1981, algunos discípulos en el Conservatorio de Badalona como Ramón Porter, Albert Llanas (desde 1983), Victor Estapé, Xavier Zoghbi y Agustí Charles. Y también fuera de él –ya fuera en el Conservatorio de Barcelona, porque siguió dando clases hasta 1986, o de forma particular– como es el caso de Alejandro Civilotti desde 1985, y también de Antoni Muñoz-Suñé, Pere Casas, Josep Lluís Guzmán y Miquel Fernández.³⁴⁹ Algunos de ellos como Casablanca, Roger y Civilotti fueron a su vez

³⁴⁷ GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. “Hacia la heterogénea realidad presente” en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.) *Historia de la música en España...*, p.261.

³⁴⁸ “España. Real Decreto 2891/1980, de 4 de diciembre, por el que se reconoce validez académica oficial, con el grado de Conservatorio Profesional, no estatal, a las enseñanzas de la Escuela Municipal de Música de Badalona (Barcelona)”. *BOE*, nº 4, 5 de enero de 1981, pp.166 y 167. El documento recoge el impulso municipal que dio origen al reconocimiento: “Con el fin de dar cauce a las necesidades de la enseñanza musical de Badalona (Barcelona), atendiendo a la petición formulada por el señor Alcalde-Presidente del excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad, de acuerdo con el informe del Consejo Nacional de Educación, a propuesta del Ministro de Educación y previa deliberación del Consejo de Ministros”. El reconocimiento se logró bajo el gobierno de Màrius Díaz Bielsa entonces alcalde, pero también gracias al decisivo impulso de Jordi Llorens –actual gerente del Conservatorio–, quien también fue el mayor responsable de que Soler llegara al centro y se hiciera cargo de la dirección.

³⁴⁹ Medina completa la lista con discípulos más recientes: Frederic Wort, Alicia Coduras, Agustí Bruach, Omar Abad, Jordi Vilaginés, Oscar Briche y Juan Vara y en Badalona Javier Duque y Josep Antoni Casado (MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.203).

profesores del Conservatorio de Badalona, de manera que la influencia se prolongó más allá de ellos.

En los años setenta también se consolidarían las bases de sus trabajos posteriores más relevantes como ensayista y traductor. En 1980 veía la luz *Fuga, técnica e historia*, un verdadero hito en la bibliografía castellana sobre la materia que era la culminación de sus trabajos y su trayectoria pedagógica durante una década, en las clases de Historia y Estética en el Conservatorio de Barcelona. Pero ya ese mismo año, Soler editaba y traducía un libro sin relación directa con la música: *Los nombres divinos y otros escritos* del Pseudo-Dionisio Areopagita,³⁵⁰ del que no había traducción castellana hasta entonces, con lo que esperaba que su edición permitiera:

*Acercarse a la obra de Dionisio y, con ello, excitar la curiosidad de los especialistas y de los posibles lectores para así, quizá, solicitar y urgir el que un auténtico especialista pueda darnos una edición, completa, si es posible, de todas las obras atribuidas a Dionisio, y con las máximas garantías sobre el texto, traducción y análisis.*³⁵¹

No deja de resultar sorprendente la preocupación de un compositor, en aquél momento, por la conservación y el estudio crítico de un texto neoplatónico situado entre finales del siglo IV y principios del siglo V; algo que sólo se puede comprender en el contexto de su trayectoria intelectual, que aquí estudiaremos. Se trata de una obra que le ocupó años de trabajo, colaboraciones y consultas a filólogos y encargos a bibliotecas parisinas. Más allá de la filóloga Joana Zaragoza a la que cita en los agradecimientos, pocos años antes de la publicación Soler mantenía contacto con el escritor y filólogo Segimon Serrallonga, a quien le hacía consultas sobre latín y griego.³⁵²

En 1982, Soler publicó una historia de la música en dos volúmenes. El origen de este libro está en la relación con Manuel Valls. Valls había publicado en 1980 *La música*

³⁵⁰ PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA. *Los nombres divinos y otros escritos*. Antoni Bosch. Barcelona, 1980 (la segunda edición –que es la que citaremos– se publicó en: Libros del Innombrable. Zaragoza, 2007).

³⁵¹ SOLER, Josep. “Introducción” a PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA. *Los nombres divinos y otros escritos*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2007, p.64.

³⁵² SERRALLONGA, Segimon. Carta a Josep Soler, 28 de junio de 1978, BC, Fondo Josep Soler.

actual,³⁵³ un manual que pretendía ser una recapitulación de las principales corrientes y compositores del siglo XX. En él sin embargo, Soler encontró numerosos errores que le señaló personalmente al autor –como el hecho de que Valls se refiriera a los *cluster* que utiliza varias veces Hindemith en su *Suite para piano*, Op. 26,³⁵⁴ cuando no utiliza ninguno–. De esa reunión no surgió una enemistad con Valls, sino que el musicólogo catalán le propuso escribir una historia de la música para la editorial Montesinos que le habían encargado a él. De ese modo, surgió lo que serían dos volúmenes: *La música I. De la época de la religión a la edad de la razón* y *La música II. De la revolución francesa a la edad de la economía*.

Como indica en su reseña Jordi Cervelló,³⁵⁵ el interés por la historia de la música en el ensayo de Soler pronto trasciende el propio bagaje técnico como artista y se convierte en el punto de partida de un acercamiento a la historia del pensamiento, en el cual se conserva la misma actitud que muestra ante la historia de la música: la de rendir cuentas con los predecesores, y especialmente con los orígenes, a donde buscará una y otra vez los fundamentos de la cultura occidental. Dos años después de su publicación, un ensayo del escritor y crítico Julio López (1954-1986) titulado *La música de la modernidad*, que en las primeras líneas sostiene que “no es éste un libro de teoría técnica, sino de especulación estética y cultural”,³⁵⁶ deriva gran parte de sus reflexiones del ensayo de Soler, al que hace referencia constantemente. Por otra parte, un comentario sobre *La música* aparecida en la revista *Contextos*, definía a Soler como el más relevante “filósofo de la música desde la música” en el panorama español y sostenía que el autor desarrolla, tanto en esta obra como en la anterior *Fuga, Técnica e Historia* (1980) y la posterior *Victoria* (1983), “no una ontología musical sino una ontología de la música”.³⁵⁷

Este texto, de un autor entonces ya conocido desde la década anterior en amplios círculos de la música contemporánea española, y quizás recibido con frialdad cuando no con

³⁵³ VALLS, Manuel. *La música actual*. Noguer. Barcelona, 1980.

³⁵⁴ *Ibid.*, p.76.

³⁵⁵ CERVELLÓ, Jordi. “La música de Josep Soler, una publicación muy personal”. *Jano*, nº 570, 1983.

³⁵⁶ LÓPEZ, Julio. *La música de la modernidad. De Beethoven a Xenakis*. Anthropos. Barcelona, 1984, p.11.

³⁵⁷ ESTEBAN SÁNCHEZ, Manuel. “La música, un espacio ausente”. *Contextos*. Vol. 3, nº 5, Universidad de León, 1985, p.183.

hostilidad por otros compositores españoles,³⁵⁸ se trata de un carpetazo a gran parte de las corrientes de la segunda mitad del XX. De hecho, poco después de su publicación, Soler recibió una carta de Luis de Pablo en forma de diatriba en la que éste lamentaba su publicación, que le “sublevaba y entristecía”, y defendía la música contemporánea española de lo que consideraba un ataque injustificado:

(...) si ahora me tomo la libertad de escribirte es a propósito de tu libro LA MÚSICA (volumen segundo), publicado por Montesinos. En el título se lee: “Biblioteca de Divulgación Temática” (...) Bueno: creo que te darás cuenta que tu libro no cumple tal función. Me parece sencillamente sorprendente que suprimas de un plumazo toda la música contemporánea después de 1945 –*grosso modo*–: el postserialismo, la electroacústica, el alea, la música acción, y sus secuales teatrales, visuales y cinematográficas, los minimalistas, el diálogo pluricultural, ciertos espíritus de síntesis con el pasado (...) Pero no puedes negar su existencia, su poder de impacto, reconocido hasta por los Beatles (...). Como no puedo pensar que ignoras todo esto, tengo que concluir que lo haces como toma de postura. Y eso me parece inmoral: tu punto es respetabilísimo, pero existe un elemental deber de información al que has faltado flagrantemente, con el consiguiente perjuicio y desconcierto para el lector (...) pero el mal ya está hecho. Y sólo me queda escribirte esta carta, que te ruego consideres estrictamente privada, lamentar lo ocurrido y desear que tu libro no haga

³⁵⁸ A la lectura historiográfica de *La música*, debemos añadir la que Soler hace dos años antes en *Fuga, técnica e historia*. Su juicio pesimista sobre la historia de la música en España, que no duda en calificar de “isla cultural”, nos aporta pautas muy claras de su posición respecto a ella, que no abandonará después: “La general decadencia del arte de la música en nuestro país, así como el desconocimiento que los compositores de la época mostraron de las grandes corrientes de los músicos europeos, hicieron que el nivel técnico de las obras compuestas desde fines del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX fuera muy bajo (...) Presionados por la mediocridad general y por el aislamiento que, conscientemente o no, se impusieron los compositores españoles para los que parecen no haber existido las figuras de Bach, Beethoven o las obras del joven Strauss (recuérdese que *Don Juan* es de 1888 y *Don Quijote* de 1897) y que descubrieron a Wagner a través de la *Associació Wagneriana* fundada en 1901, en las obras que escribieron se detectan notables deficiencias técnicas y formales (...) Figuras tan dotadas musicalmente como Granados y Manuel de Falla, se resentirán del hecho de vivir en una especie de isla cultural y tendrán que realizar grandes esfuerzos –siempre fuera de España–, para superar estas dificultades sin poder llegar a escribir obras en que se patentice el dominio de la gran forma –sonata o fuga–, y sin poder aportar nada importante en el dominio de la música de cámara (excepción es el *Concierto de Clave y 5 instrumentos*, de Falla, 1925), auténtica piedra de toque para definir y situar a un compositor” (SOLER, Josep. *Fuga, técnica e historia*..., pp.116 y 117).

todo el daño que puede hacer porque lo lea la menor cantidad posible de gente (...) Y si alguna vez nos volvemos a encontrar (...) te ruego que no te lamente de nada: hay que merecer el derecho a lamentarse y tú con este libro sin duda que lo has perdido.³⁵⁹

En el último apartado del capítulo IV (*Las puertas del siglo XX*) de *La música*, Soler focaliza su atención en el parámetro rítmico para hacer referencia a la obra de Olivier Messiaen y Carl Orff como los últimos nombres que integra en su narración histórica. Tras ello, se adivinan dos anatemas historiográficos, por omisión y por crítica; por una parte, la experimentación de las vanguardias en la segunda mitad del siglo XX³⁶⁰. Por otra, fenómenos de masificación cultural como la música pop.³⁶¹ Tras referirse a la administración del parámetro rítmico en Messiaen y Orff, Soler pasa directamente a describir de qué forma utilizan el ritmo los fenómenos masivos de la discoteca y la música pop, formulando una particular *semiótica* de la música de discoteca a principios de los años 80, cuando ya se había asistido a su irrupción y generalización social. En su reflexión, incorpora el fenómeno de la discoteca a una sociología de la religión, definido como una “liturgia de la incomunicación”. Es decir, según Soler, como religión sustitutiva en Occidente una vez ha entrado en decadencia el potencial simbólico y aglutinador de la Iglesia, y han fracasado las ideologías comunistas y capitalistas:

³⁵⁹ DE PABLO, Luis. Carta a Josep Soler, 5 de febrero de 1983. Archivo personal de Josep Soler.

³⁶⁰ “Este vano esfuerzo de comunicar de manera esotérica e imposible aquello que podría decirse con sencillez nos parece un síntoma y un índice de criterio muy preciso para definir nuestro momento” (SOLER, Josep. *La música* (II). *De la revolución francesa a la edad de la economía*. Montesinos. Barcelona, 1987 (2ª ed., 1ª ed., de 1982), p.129).

³⁶¹ En este sentido, la diatriba de Soler se dirige contra el eclecticismo experimental, pero también –muy en la línea de la Teoría Crítica– contra la homogeneización industrialmente planificada. Ésta sin embargo, en ocasiones y de hecho en su origen, circula con pretensión de heterogeneidad. De este modo, satisfaciendo la necesidad de identificarse con una minoría frente a la masificación de la “corriente principal” o *mainstream*, en fenómenos “subculturales” amplios como el *underground* (aunque las fronteras entre ambas esferas estén desdibujadas) y su manifestación en la música autoproclamada *alternativa* y denominada *indie* o *independiente* con todas sus ramificaciones, cuyos parámetros son sociopolíticos (por ejemplo, el origen del *underground* como resistencia frente a un Estado o cultura dominante y después, de las masas jóvenes frente a las estructuras sociales y los valores de la generación anterior) o económicos y no estrictamente musicales.

La discoteca viene a ser el nuevo templo, el local de la nueva religión y religión de la incomunicación; allí están todos los elementos que configuran el “local” sagrado: lo oscuro, lo misterioso, el sonido que emana de lo alto, incomprensible en su inmediatez pero posible de descifrar para unos supuestos iniciados; las luces, sabiamente manejadas y organizadas, tanto para crear más “oscuridad” como para iluminar con sus veloces y cambiantes ráfagas un espacio coloreado y siempre diferente: allí, el catecúmeno o iniciado penetra en el lugar de la total incomunicación, ya que, a semejanza del templo pagano o cristiano o del recinto de una religión de misterios, la única comunión y comunicación posible es sólo con la divinidad a través de los medios que sus sacerdotes han sabido establecer para ello. (...) Lo importante es hallarse reunidos como colectividad creyente y así, juntos, participar en la “tenebrosa luminosidad” del local y celebrar su liturgia con el sonido –a nivel máximo– de la “música” que así impide cualquier comunicación entre los presentes (...) esta liturgia, esta reaparición de las religiones místicas en la sociedad de Occidente, es una liturgia de dominación, de alienación (...) la religión de la discoteca se nos manifiesta como una subreligión, degradada al horror de la innoble viscera, del dominio por la fuerza, del olvido de lo inmediato y del rigor ascético del camino a lo trascendente (...) de ser así, ahora estaríamos asistiendo, como en el siglo II, al nacimiento de otra religión ya que todos los condicionantes para ello parece que se hallan en juego. A pesar de lo débil de sus fundamentos (...) quizá se llegue a organizar una nueva jerarquía y una nueva Ciudad aunque ésta quizá sea la Ciudad Tenebrosa y Oscura del no pensar y de la total alienación.³⁶²

Con todo ello, y prácticamente sin referencias a la música de la segunda mitad del siglo XX, el capítulo se corona con una referencia a la decadencia y destrucción de la civilización occidental que vislumbra desde la propia música Arthur Honegger en 1951.³⁶³ En todo caso, su carácter polémico y las lecturas personales que se infiltran desde

³⁶² *Ibid.*, pp. 133-136.

³⁶³ *Ibid.*, p.137. Soler traduce del original francés una respuesta de Honegger a la observación del crítico Bernard Gavoty de que “¿En conjunto, la mirada que usted extiende sobre la música de su tiempo es bastante sombría!”. El compositor francés –coincidiendo con las observaciones que Soler hace al hablar de la segunda mitad del siglo XX– respondía entonces: “Tengo la impresión muy neta de que estamos al final de una civilización. La decadencia nos acecha, ya nos domina... Nuestras artes se van, se alejan... Temo que sea la música la que desaparezca primero. Cuanto más adelante, más la veo desviarse de su vocación: la magia, el encantamiento, esa solemnidad que debe rodear la manifestación artística. No es la culpa de los músicos, pero sí de la vida musical, que se ha transformado. En otro tiempo, el concierto era una forma de

las primeras páginas, no ha impedido que siga apareciendo en posteriores referencias y bibliografías pertenecientes a la historiografía de la música en lengua castellana, hasta llegar a las más recientes.³⁶⁴

Su entrada en 1983 a la *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* dio lugar a un discurso titulado “El significado del artista en la sociedad actual”, publicado después en *Escritos sobre música y dos poemas* (1994). En él Soler reelabora y sintetiza ideas que ya habían aparecido en sus artículos para *Serra d’Or*, pero que dos décadas más tarde ha podido madurar y enriquecer. Y en este sentido, se pone de manifiesto un recorrido filosófico que seguirá presente en las décadas siguientes.³⁶⁵

Por otra parte, su presencia pública en el panorama cultural barcelonés de la época aumentará con el estreno en el Teatro del Liceo en 1986 de la ópera *Edipo y Yocasta*, que había sido estrenada como oratorio en el Palau de la Música Catalana doce años antes. Cuatro años más tarde, como encargo para el “Milenario de Cataluña”,³⁶⁶ la Orquesta de

celebración, una reunión en la que esa magia se manifestaba ante hombres reunidos para una celebración religiosa”. Y más adelante, afirmaba: “Al fin de nuestra civilización musical –que no hace sino preceder un poco el fin de nuestra civilización, simplemente– se le debe considerar con coraje y lucidez, como se espera la muerte. Negarlo sería simplemente una falta de discernimiento. Tampoco hay que rebelarse. Se debe constatar con sangre fría. Luego, puede uno consolarse pensando que de los escombros, otra deberá nacer.” (HONEGGER, Arthur. “Miras del presente y del futuro” en *Yo soy compositor*. Ricordi. Buenos Aires, 1952 (Trad. de Floro M. Ugarte), p.133).

³⁶⁴ Vid. por ejemplo: ALSINA MASMITJÀ, Josep y SESÉ SABARTES, Frederic. *La música y su evolución*. Grao. Barcelona, 1994, p.186; Pilar Ramos López en su traducción a: HOPPIN, Richard. *La música medieval*. Akal. Madrid, 2000; p.221; CUSCÓ, Joan. “Música i Cultura”. *Revista Catalana de Musicologia*, nº 1, 2001, p.215; POLO, Magda. *Historia de la música*. Universidad de Cantabria. Santander, 2014 (3ª ed., 1ª ed., 2010), p.208; BASOMBA GARCÍA, Daniel. *El último Bach y el dodecafonismo como ideal musical: una lectura estética y sociológica*. Tesis Doctoral. Universidad Carlos III, Madrid, 2013, p.258.

³⁶⁵ Su relevancia hará que analicemos este texto en varias ocasiones a lo largo de nuestro trabajo.

³⁶⁶ El Milenario de Cataluña consistió en una serie de actos que se iniciaron en 1988 y se extendieron en años posteriores. Una comisión del gobierno de la Generalitat organizó lo que consideraban la conmemoración de los mil años del nacimiento político de Cataluña en el año 988, cuando Borrell II –entonces conde de Barcelona, Gerona, Osona y Urgel– en medio de la incursión de Almanzor en Barcelona se negó a renovar el vasallaje con los reyes francos. Como testimonio de la época, Josep Maria Ballarín manifestó entonces su perplejidad: “Esto del Milenario me ha cogido a contrapié. De golpe, este milenario

la Radio de Berlín estrenó en el mismo teatro sus *Dos Poemas para Orquesta* (procedentes de dos escenas de la ópera *Jesús de Nazaret*).

En paralelo a esa actividad, desde los años ochenta y durante los noventa, Soler comenzó a hacer una serie de viajes a Grecia, México y muy especialmente a Egipto –que visitó siete veces– que repercutirían en su actividad creativa, una especie de búsqueda de la antigüedad que tuvo su eco en su obra musical, literaria y filosófica, como es el caso de su poema *Moctezuma* (1993)³⁶⁷ o la edición de *Poesía y teatro del Antiguo Egipto* (1993).³⁶⁸

El Festival Elliott Carter-Josep Soler a finales de 1994 permitió hacer un balance de la obra de Soler y situarlo adecuadamente en un contexto en el que dos décadas antes Marco lo situaba con dificultad.³⁶⁹ Más allá de significar una ocasión para que formaciones como la *London Sinfonietta* y la *Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya*, abordaran obras de Soler³⁷⁰ junto a otras de Carter, Conlon Nancarrow, György Ligeti o Pierre Boulez, así como de algunos discípulos de Soler (Casablancas, Casas), el festival organizó un curso monográfico –inaugurado por Soler con una conferencia sobre el tiempo y la música que tendría su eco posterior en *Tiempo y música* (1999) publicado en colaboración con Joan Cuscó³⁷¹ que consistía en una serie de coloquios diarios. Tras el

en pleno 1988 parece tan surrealista como pintarnos que España nació con Don Pelayo, visigodo y sin “La Vanguardia” (...) Sea como sea, por muchos años. Algún día este país nació en la historia. Y ya que nadie celebra ninguna fecha de nacimiento después de muerto, celebremos que aún continuamos vivos” (“Això del mil·lenari de Catalunya m’ha agafat de trasantó. De cop, aquest mil·lenari a 1988 sembla tan surrealista com pintar-nos que Espanya va nèixer amb Don Pelayo, visigot i sense “La Vanguardia” (...) Segui com sigui, per molts anys. Algun dia aquest país va nèixer a la història. I, fet que ningú no celebra cap data de naixement després de mort, celebrem que encara continuem vius”. BALLARIN, Josep M. *Mil anys i més d’un dia*. Abadía de Montserrat. Barcelona, 1989, p.14).

³⁶⁷ SOLER, Josep. “Moctezuma” en *Escritos sobre música y dos poemas...*, pp. 643-681.

³⁶⁸ SOLER, Josep. *Poesía y teatro del Antiguo Egipto*. Etnos. Madrid, 1993.

³⁶⁹ MARCO, Tomás: *Música española de vanguardia*. Guadarrama. Madrid, 1970, p.249.

³⁷⁰ El *Concert per a clavecí i cinc instruments* (1969), los *Dos Poemes per a Orquesta* (1990, rev. 1993), diversas piezas del primero de los seis libros que componen *Harmonices Mundi* (1977) y las *Variaciones y fuga sobre un coral de Alban Berg* (1982).

³⁷¹ Como recuerda Cuscó fue precisamente en este Festival cuando conoció personalmente a Soler, aunque desde finales de los años ochenta ya comenzara a recopilar información sobre él, interesado por su obra y por compartir ciudad natal (CUSCÓ, Joan. “Música y Memoria” en *Josep Soler. Compondre y viure...*, p.22).

primero de Soler, al día siguiente intervino el musicólogo y pianista norteamericano Leonard Stein con tres conferencias en las que habló sobre la música norteamericana del siglo XX, sobre su experiencia personal junto a Schoenberg en California y sobre la obra de Carter. A esto seguiría una conversación entre Carter y el destacado discípulo de Olivier Messiaen, George Benjamin. El curso lo cerraban dos discípulos de Soler: Albert Sardà, que habló de Taltabull y sus discípulos, y Agustí Bruach, que habló de la obra operística de Soler.³⁷² Paralelamente a ello, el festival proyectaba el documental *Time is music* (1988) de Frank Scheffer sobre Carter y John Cage. Y añadido a ello, se publicó un opúsculo con textos de Stein, Estapé, Bruach (ambos discípulos de Soler) y el propio Soler. En este sentido la iniciativa, inédita y de gran mérito, procuraba situar en el panorama contemporáneo internacional tanto la obra de Soler como la de sus discípulos.

El 22 y 23 de noviembre de 1996, la segunda edición del curso “Eines de Creació Musical” organizado por la Fundación Phonos, la Universitat Pompeu Fabra y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, se dedicó a la obra de Soler. El curso venía acompañado de textos de Roura y Bruach. En su artículo Roura, que como hemos dicho antes ha estudiado también en profundidad la obra de Taltabull, ahondaba en el influjo de éste sobre Soler, pero con un matiz interesante que nos aporta más detalles acerca del tamiz que supone la recepción del segundo:

Taltabull no sólo transmite a sus discípulos y de una manera especial a Josep Soler, un corpus de conocimientos técnicos, estos sí especificados en sus apuntes y notas, sino también una actitud hacia el arte y la creación artística, si bien con diferentes matices y formulaciones: para Taltabull será este ideal de disfrutar de la inalterable paz de espíritu y hacer el arte purísimo, para Soler será una angustia y en ningún momento consolador y placentero, pero sí purísimo.³⁷³

³⁷² Tres años más tarde –en febrero de 1997– Bruach defendería en la Universitat Autònoma de Barcelona su tesis sobre las óperas de Soler.

³⁷³ “Taltabull no solament tramet als seus deixebles i d’una manera especial a Josep Soler, un corpus de coneixements tècnics, aquests si especificats en els seus apunts i notes, sinó també una actitud envers l’art i la creació artística, per bé que amb diferents matisos i formulacions: per Taltabull serà aquest ideal de gaudir de l’inalterable pau de l’esperit i fer l’art puríssim, per a Soler serà una angoixa i en cap moment consolador i plaent, però si puríssim” (ROURA, Teodor. “Aproximació als orígens de l’obra teòrica de Josep Soler”. *Eines de creació musical. Curs II: Josep Soler*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1996, p.3).

En 1997, el 1er Ciclo “La música de nuestro tiempo” celebrado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, completaba el balance y emplazamiento de Soler en el panorama contemporáneo, programando el 27 de febrero de nuevo sus *Variaciones y fuga sobre un coral de Alban Berg* interpretada por Eulàlia Solé, en un programa que incluía obras de Wolfgang Rihm, Alban Berg y Carlos Cruz de Castro.

Últimos reconocimientos

En 2006 el Ayuntamiento de Vilafranca reconoció la importancia de la figura de Soler para la ciudad en el contexto de su generación,³⁷⁴ otorgándole la medalla de la ciudad. Sin embargo, en la conferencia de presentación de *Musica y ética* (2006) que tuvo lugar en la librería *Laie* de Barcelona, Eugenio Trias comenzó señalando que Soler era más *reconocido* que *conocido*. En efecto, desde poco antes comenzaron a sucederse una serie de reconocimientos institucionales que se intensificarían poco después: El Premio Nacional de Música de Cataluña (2001), el Premio Nacional de Música de España (2009), el IX Premio Tomás Luis de Victoria (2011) –el más alto reconocimiento para un autor vivo en el ámbito hispanoamericano y lusófono– y la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2013) que rechazó con un comunicado.³⁷⁵ En el momento en que salió a la luz, explicó las razones afirmando que:

He aceptado galardones de otros gobiernos que han sido más respetuosos con la cultura y la creación musical, pero no quiero saber nada, ni parecer cómplice aceptando su distinción, del actual Gobierno español, ni de Mariano Rajoy ni del

³⁷⁴ A la que además de Soler pertenece el arqueólogo Pere Giró, el historiador Emili Giralt o el escritor Antoni Sabaté Mill, entre otros. Como sostiene Cuscó, se trata de la generación que más dificultades ha tenido en el siglo XX vilafranquino, en un contexto histórico marcado por la Guerra Civil, la posguerra, la Segunda Guerra Mundial y la dictadura franquista (CUSCÓ, Joan. “Música y Memoria” en CUSCÓ, Joan (coord.) *Josep Soler i Sardà. Componer y vivir...*, p.39).

³⁷⁵ A su vez, el rechazo a la medalla provocó algunos reconocimientos públicos. El *Premi Dignitat 2013* entregado el 28 de enero de 2014 por la Comisión de la Dignidad por su aportación a la cultura musical catalana y por el rechazo de la Medalla de Oro (ALSINA, Albert. “Nova edició de la Nit de la Memòria”. *El Punt Avui*, 26 de enero de 2014. <http://www.elpuntavui.cat/article/3-politica/17-politica/711815-nova-edicio-de-la-nit-de-la-memoria.html> [Última consulta: 15 de septiembre de 2016]), y el otorgamiento, el 26 de mayo de 2013 en Vilafranca del Penedès, de la medalla Paul Harris, máxima distinción del Club Rotary.

ministro de Cultura, José Ignacio Wert, cuya desastrosa política está asfixiando el mundo de la cultura hasta límites intolerables (...) Yo no quiero saber nada de estos personajes, a los que la cultura y la educación no les interesa nada (...) Mi decisión no es fruto de un enfado pasajero, sino la reacción a un momento especialmente grave.³⁷⁶

También en galardones que ha aceptado, como en el caso del Premio Tomás Luis de Victoria, Soler ha dejado constancia de su relación tensa con instituciones y medios, algo que ya ponía de manifiesto en 1986 cuando *Edipo y Yocasta* fue estrenada en el Teatro del Liceo.³⁷⁷ En el acto protocolario de entrega el 17 de noviembre de 2011 en la sede de SGAE de Barcelona (la primera vez que se entregaba en Cataluña), en el que además de los musicólogos Ángel Medina y Emilio Casares intervinieron distintas autoridades, Soler manifestó su relación difícil con las instituciones oficiales del país. En la misma ceremonia el *Trio Josep Soler* (Joan Pere Gil Bonfill, Marc Renau y Santiago Barro) estrenó *Liebeslied* para clarinete, violoncelo, órgano y celesta, que el compositor escribió para conmemorar el segundo centenario del nacimiento de Liszt. Sin embargo, la escasa atención que recibió el estreno en comparación con el Premio mereció otra invectiva de Soler:

La indiferencia institucional y de la crítica, y de lo que ahora se llaman *agentes mediáticos*, radio, televisión, *Revista Musical Catalana*, otras revistas y periódicos... fue total; todos, de una u otra forma, ignoraron en lo que pudieron esta sesión y su aspecto de aportación personal para nuestro país (...) El estreno, incluso, fue

³⁷⁶ PÉREZ SENZ, Javier. “Josep Soler protesta contra la “nefasta política cultural” del Gobierno”. *El País*, 27 de noviembre de 2013 (Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/27/actualidad/1385560690_160814.html. [Última consulta: 26/1/2016]).

³⁷⁷ “El presidente de la Generalidad no ha acudido a este estreno. La TV catalana no ha querido grabar la ópera. He recibido críticas porque la ópera era en latín, no en catalán. Incluso se dijo que se me obligaría a estrenarla en catalán. Yo no lo hubiera permitido. Es en latín, y no puede darse en otro idioma. Lamento que se den ciertas circunstancias en el nacionalismo y que los líderes no sepan estar a la altura ni tengan claros unos cuantos valores. El Barça gana un partido de fútbol y el presidente de la Generalidad se fotografía con los jugadores, pero no viene al estreno de una ópera de un autor más o menos vivo, ni siquiera envía una tarjeta de felicitación (...) Creo que, aunque se trate de un caso particular —*mi caso*, si usted quiere—, no es un caso aislado” (MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. “Josep Soler: el arte como necesidad interior”. *Scherzo* nº 6, julio-agosto, Madrid, 1986, p.76).

silenciado en la única prensa y por el único crítico asistente que mencionó el suceso; el nombre del *Trio* que la hizo sonar y el de sus tres componentes no apareció en parte alguna, aunque, por la gentileza de la SGAE, sí constaba en el programa de mano. ¿Qué me importaba la fotografía coloreada que aparecía en el periódico si en el texto se ignoró lo más esencial: la música, el sonido de su vida y de mi vida, que, a través de ella, se les entregaba...? (...) Las voces de Emilio Casares o de Ángel Medina, con y el trabajo de los músicos intérpretes, Joan Pere Gil Bonfill, Marc Renau y Santiago Barro, fueron los que supieron salvar el honor de la música: el Conseller de Cultura, que había anunciado su presencia, tal como era de suponer, no apareció en el acto, ni se intentó, ni nadie de la organización y de su Gobierno, pareció interesado en justificar su ausencia...³⁷⁸

En cualquier caso, en los últimos años el balance confirma la misma manera de situarse en el mundo, desde los primeros artículos con veinticinco años.³⁷⁹ En el texto que escribió para el opúsculo que acompañaba el Festival Carter-Soler titulado *Cal dir altra cosa que música quan s'és músic...?* (“Hay que decir algo más que música cuando se es músico...?”) Soler señalaba que “quizás tras la música (...) escondemos todo aquello que se podría decir con palabras pero que no nos atrevemos a decir”.³⁸⁰ Es otra manera de exponer una idea que ya encontramos en las primeras líneas del primer ensayo de envergadura que publicó en 1980: “La obra de arte es siempre una oscuridad enmascarada por lo aparente”.³⁸¹

³⁷⁸ SOLER, Josep. *Últimos escritos*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2014, pp.127-129.

³⁷⁹ En una entrevista reciente, Soler asegura: “Lo que vivimos ahora es el final de la civilización. Como viejo lo estoy viendo, y a los jóvenes no os envidio lo que veréis. Lo he comprobado en diferentes países: a todos los gobiernos les interesa que la sociedad se empobrezca, cuanto más burra sea la gente, mejor (...) Uno debe hacerse su propio espacio, por fuerza. Ya llegarán mejores épocas, o quizás no. Yo hago lo que me toca hacer: me cargo de valor y trabajo (“El que vivim ara és el final de la civilització. Com a vell ho estic veient, i als joves no us envejo el que veureu. Ho he comprovat a diversos països: a tots els governs els interessa que la societat s’empobreixi, com més burra sigui la gent, millor (...) Un s’ha de fer el seu propi espai, per força. Ja arribaran millors èpoques, o potser no. Jo faig el que em toca fer: em carrego de valor i treball”). MARTÍ, Jordi. “Josep Soler: Estem vivint el final de la civilització: per això em carrego de valor i treball”. *440 Clàssica*, nº 6, junio-julio de 2012, pp. 36 y 37).

³⁸⁰ “Potser darrera la música (...) hi amaguem tot allò que sí que es podria dir amb paraules però que no ens atrevim a dir” (SOLER, Josep. “Cal dir altra cosa que música quan s’és músic...?”. *Elliott Carter/Josep Soler*. Fundació “La Caixa”. Barcelona, 1994, p.47).

³⁸¹ SOLER, Josep. *Fuga, técnica e historia...*, p.3.

Segunda Parte: La Filosofía de la Historia en la obra de Josep Soler

Capítulo 1. Esquemas y Categorías Historiográficas.

- 1.1. El aspecto estético-esencialista y el aspecto estético-histórico.
- 1.2. División histórica de la música occidental: el mundo cristiano y el mundo no-cristiano. La música como *símbolo*.

Capítulo 2. *Música y sociedad*. La Sociología dialéctica y crítica en la descripción soleriana de los procesos históricos.

Capítulo 3. *Herencia y Porvenir*. La estética musical de la Segunda Escuela de Viena.

- 3.1. Estética kantiana en la Segunda Escuela de Viena.
- 3.2. Raíces históricas en la estética de la Segunda Escuela de Viena.
- 3.3. El paradigma evolucionista en la poética de Schoenberg.
- 3.4. La recepción de la Segunda Escuela de Viena en Cataluña y España.
- 3.5. La consciencia histórica. Schoenberg, Leibowitz y Soler.

Capítulo 4. La fluctuación de la Historia.

- 4.1. Cuestiones preliminares.
- 4.2. La evolución del lenguaje: la agregación armónica.
- 4.3. Historia, Ciencia y Música. Una Filosofía de la Historia a la luz de los procesos científicos.
 - 4.3.1. Modalidad
 - 4.3.2. Tonalidad
 - 4.3.3. Crisis Tonal
 - 4.3.4. A-Tonalidad
 - 4.3.5. Metalenguaje musical

1. Esquemas y Categorías Historiográficas.

Conocer en un sentido profundo el fenómeno musical es para Soler, conocer su historia: su origen y su evolución. La indagación sobre ésta ha engendrado una vasta diversidad de textos, reflexiones y referencias, que en el afán de observar dicho fenómeno *a distancia*, con mayor claridad teórica, necesariamente lo trascienden. Pero bajo esta diversidad epidérmica se halla una unidad estructural que desde sus textos de juventud recorre toda su obra. En un caso, la disposición conceptual es explícita en sus ensayos (apartado 1.2.); en el otro (apartado 1.1.) hemos deducido y propuesto esquemas para una lectura crítica de su filosofía de la historia.

1.1. El aspecto *estético-esencialista* y el aspecto *estético-histórico*.

La obra de Soler constituye tanto una *ontología de la música* –en el contexto de una *ontología de la obra de arte* –como una *sociología de la música* –en el contexto de una *sociología de la obra de arte* –. No obstante, debemos poner a salvo esta distinción del sociologismo, desde el momento en que se asume que la experiencia estética es un hecho social, comunicativo, y en esta medida, histórico desde su concepción. Y en la medida en que el momento creativo y el comunicativo son simultáneos, esta distinción –implícita en su obra– únicamente tiene sentido como análisis a posteriori. Si la ponemos de relieve, es sólo para arrojar luz sobre la diversidad de fuentes que Soler maneja abordando sólo dos aspectos del mismo fenómeno, observado desde lugares diferentes. De la misma manera funciona la distinción que proponemos entre el aspecto *estético-esencialista* y *estético-histórico*. En este sentido, quisiéramos que fueran considerados integrantes de una dialéctica de lo subjetivo y lo objetivo que espera la síntesis en un tercer componente que los disuelva integrándolos.

René Leibowitz –de quien fuera discípulo Soler en París¹– propuso en *Introduction à la musique de douze sons* (1949)² la fenomenología como perspectiva metodológica para el

¹ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p. 24 y ss.

² LEIBOWITZ, René. *Introduction à la musique de douze sons*. L'Arche. Paris, 1949.

análisis musical que apunte a comprender el lugar histórico de la dodecafonía.³ En efecto, la fenomenología desde Husserl no dejó de ser una estrategia intelectual que frente al idealismo y el positivismo, propuso una salida que integrara el acento en el sujeto y en el objeto respectivamente, mediante un proceso de reducciones, de excavación para llegar al substrato último de las cosas, *subjetivizando* el objeto y viceversa. Se trata de mostrar que debajo de lo que aparece, lo objetivo, hay estratos ocultos y de este modo, la vida del *yo* es un epifenómeno.

De una manera análoga, establecemos aquí una disociación teórica entre la dimensión subjetiva del aspecto *estético-esencialista* y la objetiva del aspecto *estético-histórico* que no dejan de formar parte del mismo hecho. En el primero, las fuentes teóricas que hallamos en Soler nos conducen a las raíces románticas del arte moderno y el expresionismo, muy presentes en la poética schoenberguiana. El segundo se encuentra cimentado en el historicismo hegeliano y los esquemas positivistas, a los que cabe añadir el paradigma evolucionista. Esto no se presenta en el discurso de Soler a través de una lectura directa de Hegel, o del positivismo, sino mediante una recepción de la estética musical de la Segunda Escuela de Viena cuyos enfoques tienen su raíces históricas en aquellos, así como de numerosas visiones de la historia de la música de tendencia positivista y romántica, que desde la segunda mitad del siglo XIX y durante parte del XX recurren al concepto de evolución y en ocasiones al de progreso, sobre los que nos detendremos en otro lugar (apartado 3.1).

³ Varios estudios se refieren a esa perspectiva fenomenológica de Leibowitz que por otro lado no es exclusiva suya en el campo del análisis musical. Además del manual clásico de Fubini (FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza. Madrid, 2010 –2ª reimpresión. 1ª edición, 1988–, p.462) y los primeros estudios de discípulos (MAGUIRE, Jan. “René Leibowitz (1913-1972)”. *Tempo (New Series)*. Vol. 3, Diciembre, 1979, pp. 6-10), otros trabajos posteriores también se refieren a la cuestión: Vid. MEINE, Sabine. *Ein Zwölftöner in Paris: Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913-1972)*. Wißner, Augsburg, 2000, pp. 69 y 70, quien además destaca la mediación de Sartre en la configuración conceptual y teórica de Leibowitz. También en CAMPOS FONSECA, Susan. “Sartre, Leibowitz, John Cage y la Filosofía de la Nueva Música; del compositor dialéctico al compositor existencial”. *Observaciones filosóficas*, nº5, 2007, p.18 (Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/artesartre.html> [Última consulta: 12 de abril de 2016]); y en COHEN-LÉVINAS, Danielle. *Musique et Philosophie*. L’Harmattan. París, 2005, p.11.

El aspecto estético-esencialista

La primera obra publicada de Soler –*Fuga, Técnica e Historia* (1980)– es un escrito técnico, con herramientas lingüísticas para la creación y el análisis musical. Sin embargo, como todo ensayo de Soler, constituye a la vez un manifiesto: el texto se centra en el estudio de la forma fuga sin dejar de reflexionar sobre la historia de la música y el fenómeno artístico como tal.⁴ Tanto en el capítulo primero, donde desarrolla un estudio analítico de la partes de la fuga apoyándose en numerosos ejemplos, como en el segundo, donde dedica su atención a la aparición de la doble, triple y cuádruple fuga, se intercalan sus preocupaciones estéticas, ideológicas, expresadas de forma rotunda. En efecto, a Soler le preocupa la técnica sólo como algo que aunque condición necesaria para la materialidad y manifestación fenoménica de la idea, no deja de ser externo a lo verdaderamente relevante: el aspecto irracional y arcano de la obra, intransferible e individual, en la medida en que es imposible de comunicar. Por esa razón, ninguna ley o teoría garantiza el buen resultado de una obra de arte: el compositor sabe trascender una técnica escolástica para elevar su obra a la categoría de “arte”.⁵

Soler pone entre paréntesis el envoltorio técnico de la obra para destacar aquello que permanece, aquello que se sustrae a la historia: el aspecto *estético-esencialista*, que nos revelará el estatuto ontológico que otorga a la obra. En este aspecto, gran parte del ideario estético expresionista y sus raíces románticas⁶ (sobre el que volveremos en el apartado 1.2.) se filtrará en sus reflexiones desde sus textos de juventud en la revista *Serra d’Or*, donde en numerosas ocasiones se reivindica la figura de Schoenberg. Precisamente –y en razón de la cercanía estética del compositor vienés con el expresionismo–, en algunos fragmentos de sus primeros textos publicados encontramos condensados los elementos que del expresionismo recogerá la estética de Soler, que más tarde irá desarrollando: las resonancias románticas, el influjo del psicoanálisis y la Segunda Escuela de Viena como último testamento cultural:

⁴ Más allá de sus observaciones técnicas y pedagógicas, la tesis principal que subyace a la obra es la vigencia de la forma fuga en un marco no tonal. *Vid.* SOLER, Josep. *Fuga, técnica e historia...*, pp.142 y 143.

⁵ *Ibid.*, p.36.

⁶ Sobre el que volveremos en apartados posteriores, así como respecto a las raíces románticas en la Tercera parte, Capítulo 3, Apartado 3.4. “El reencuentro de Espinosa en Schelling y Proust”.

El año 1909, en el que Schönberg escribió su primera ópera, *Erwartung* (La espera), en Alemania reinaba la estética del expresionismo. Abocados a una lucha sin esperanza, los artistas intentaban crear y expresar el alma del mundo, aquello que nos parece real, al precio que fuera; todo se exageraba y deformaba intentando profundizar en la intimidad del individuo o de la sociedad. Después del despiadado análisis de Proust o Flaubert, la escuela de Freud llega a tocar temas que hasta entonces habían sido tabú, ya fuera por la ignorancia y la inercia del hombre, ya fuera por el espíritu de hipocresía que es sin duda la pasión más arraigada en todas las culturas.⁷

Las vanguardias históricas entre las que se inscribe el expresionismo son el último momento de reivindicación del *genio* como arquetipo humano. El derrumbe paulatino de los valores que sustentan una determinada visión del mundo será recogido históricamente por la sensibilidad de la figura kantiana del *genio*, que está en el germen del arte moderno, a través del cual se pone a prueba el frágil equilibrio de la *Crítica del juicio* entre libertad creativa y norma.⁸ La descripción de Soler en este caso, integra resonancias griegas y neoplatónicas.

Lo propio del arte de este momento es el convencimiento de que la esencia de éste es romper todas las reglas: el proceso creador es oscuro y sagrado y ninguna ley puede definirlo; sólo una súbita *iluminación*, rapto del artista que tienen que sufrirla y dejarse llevar por ella, hace que la obra de arte emerja, *se arranque* de lo más profundo y así, venga a tener existencia propia.⁹

⁷ “L’any 1909, en què Schönberg va escriure la seva primera òpera, *Erwartung* (L’espera), a Alemanya regnava l’estètica de l’expressionisme. Abocats a una lluita sense esperança, els artistes intentaven de crear i d’expressar l’ànima del món, d’allò que ens sembla real, al preu que fos; tot s’exagerava i deformava intentant d’aprofundir la intimitat de l’individu o de la societat. Després de la despietada anàlisi de Proust o Flaubert, l’escola de Freud arriba a tocar temes que fins aleshores havien estat tabús, ja per la ignorància i la inèrcia de l’home, ja per l’esperit d’hipocresia que és sens dubte la passió més arrelada en totes les cultures.” (SOLER, Josep. “L’òpera del 1900 ençà”. *Serra d’Or*. Monasterio de Montserrat. Diciembre, 1961).

⁸ CREGO, Charo. “El lugar de la belleza artística en la *Crítica del Juicio*” en VV.AA. *Estudios sobre la Crítica del Juicio*. CSIC. Madrid, 1990, p.143.

⁹ SOLER, Josep. *La música. La música II* (2 vol.). Montesinos. Barcelona, 1987 (2ª edición. 1ª edición de 1982), p.30.

La caracterización de Soler no es casual: aunque desde la antigüedad griega el *genio* está íntimamente vinculado a una expresión de fuerza generadora, el *genius* latino, como el *dáimôn* socrático, conservan el mismo significado de sutil intermediario que hace presente la divinidad, ya sea para actuar o dejar de hacerlo, a veces en la imagen de una voz que acompaña.¹⁰ El expresionismo artístico recogerá esta herencia por última vez. En este sentido, el origen romántico del término *expresionismo* está vinculado a la reivindicación del subjetivismo en el siglo XVIII. Ni en Hegel –donde el artista es un *momento* más de un conjunto de momentos– ni en Heidegger –donde se lleva a cabo una ontología de la obra de arte– tiene lugar la figura del genio.

Así, cuanto más deriva hacia el romanticismo, más tensión adquiere el conflicto entre la expresión del *sentido íntimo* y la expresión del *sentido común*, esta última propia de la razón comunicativa ilustrada. Por eso la tesis de la pérdida del aura del objeto artístico es una crítica de la sobrevaloración de la subjetividad artística, y, al mismo tiempo, una reivindicación de la comunidad de recepción. Esto aleja a Benjamin de Adorno igual que lo aleja de la visión soleriana de la historia del arte. A diferencia de lo que sostenía Benjamin,¹¹ para Soler las obras del pasado no pierden su aura a pesar de las nuevas técnicas que determinan la experiencia estética. Acaso como reacción a la cultura de masas, en la reflexión soleriana las obras de arte conservan su esfera desligada de la existencia por la mediación del *artesano*, figura que en los textos de Soler recupera aspectos del genio romántico y tiene reverberaciones platónicas que más adelante analizaremos.

Soledad y reflexión; esto forma parte de la esencia del artista y el compositor, tal como él la puede entender y asumir; un funcionamiento gremial o de corporación sólo podría –y puede– ser considerado desde un ángulo diario, de extensión y difusión de las obras de estos compositores; la práctica sin embargo, dice que la realidad es otra y que el creador es tan subjetivo e individualista que no acepta o no

¹⁰ PLATÓN. *Apología de Sócrates*, 31c-d. Aunque en este caso, la voz demoníaca le disuade y no le incita a Sócrates a actuar.

¹¹ BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Obras*. Libro I / Vol.2. Abada. Madrid, 2008.

sabe integrarse (y, seguramente no debe ni puede) en un trabajo, del tipo que sea, en común.¹²

En el marco histórico que otorgan las direcciones ideológicas de las vanguardias de principios del siglo XX, el expresionismo restituyó en gran parte la canalización de los ideales románticos heredando la crisis de la conciencia europea de *Fin de siècle* y el desafío al paradigma estético de la *mimesis*, que ya había comenzado a perder terreno en la filosofía de Kant.¹³ En el contexto del arte moderno, la crisis que refleja el profetismo del artista de las vanguardias históricas, radica principalmente en la incertidumbre de constituir un puente entre dos mundos. El desafío a la tradición, al canon, a los maestros, el autodidactismo... hunde sus raíces en el romanticismo. Una carta de H. von Kleist en 1810 es especialmente ilustradora, cuando afirma:

A nosotros, poetas, nos resulta del todo incomprensible que vosotros, pintores, cuyo arte es tan infinito, os decidáis a sacrificar años enteros ocupándoos en copiar las obras de vuestros grandes maestros (...) Tan pronto como sea posible, es necesario que se renuncie a esa práctica enconada con el arte mismo, pues la pieza fundamental de éste es la inventiva a partir de las propias leyes. ¡Por todos los demonios!, ¡la tarea no es ser otro, sino vosotros mismos, hacer visible por el dibujo y los colores lo más propio e íntimo de vosotros!¹⁴

También el deseo de restituir una dimensión sagrada al papel del artista encuentra la semilla de un “aristocratismo” en dicho período:

Poeta y sacerdote eran uno al principio, y sólo en tiempos posteriores se separaron. Pero el verdadero poeta es siempre sacerdote, del mismo modo que el verdadero

¹² SOLER, Josep y CUSCÓ, Joan. *Josep Soler Sardà. De la vocación al oficio...*, p.76.

¹³ Situamos el expresionismo en la dialéctica histórica entre la *mimesis* y la *expresión* como dos narraciones de la experiencia estética que representan la vertiente objetiva y subjetiva, en cada caso. En este sentido, en Kant ya hay una reivindicación del ámbito subjetivo en la figura del *genio* (*Genie*). En la *Crítica del Juicio* el filósofo de Königsberg caracteriza el *genio* estableciendo una conexión fundamental entre éste y la naturaleza. El *genio*, dotado de talento natural, es el que da la regla al arte: no se atiene a reglas ni las imita (*Vid.* MARÍ, Antoni. *L'home de geni*. Ed. 62. Barcelona, 1984, p.135).

¹⁴ KLEIST, H. von. “Cartas de un joven poeta a un joven pintor” en ARNALDO, Javier (ed.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. Madrid, 1994 (2ª ed. 1ª edición de 1987) p.92.

sacerdote ha permanecido siempre poeta. ¿Y no debería el futuro hacer renacer la antigua condición?¹⁵

El expresionismo como movimiento, más allá de los fragmentos dispersos en torno a *Die Brücke* (*El Puente*), los textos de *Der Blaue Reiter* (*El Jinete Azul*) y algunos más de F. Marc y V. Kandinsky contienen las líneas generales de su postura teórica. Éste último, a partir de su *Über das Geistige in der Kunst* (*De lo espiritual en el arte*) se erigió en su portavoz espiritual, haciéndose eco tanto de las secuelas de la filosofía de Nietzsche o la fenomenología de Husserl, como del desafío que implicaba para la teoría del conocimiento las investigaciones sobre la teoría de la relatividad publicadas por Einstein pocos años antes.¹⁶

Kandinsky expresará visiones netamente románticas del arte en sus mismos términos. Donde C. D. Friedrich sostenía que el arte no debe buscar una *mimesis* de la naturaleza en su aspecto externo sino que debe reflejar su alma, y el artista debe “seguir la voz interior y aceptar lo que le dice”¹⁷ sintiéndose solidario de ese proceso el pintor ruso afirmará:

El artista, cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su *mundo interior*, ve con envidia como hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes.¹⁸

El almanaque *El Jinete Azul* está escrito sobre el telón de fondo de un anhelo de llevar a cabo la interpretación de los signos de la *Epoche*. En sus textos hallamos una cierta reivindicación de la inocencia que busca renacer en un momento de incertidumbre, como se desprende de las palabras de F. Marc:

¹⁵ NOVALIS. “Granos de Polen” en *Ibid.* p.51.

¹⁶ BRIHUEGA, Jaime. “Kandinsky” en BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. A. Machado Libros. Madrid, 2002 (3ª edición. 1ª edición de 1996) p.251.

¹⁷ FRIEDRICH, Caspar D. “La voz interior...” en ARNALDO, Javier. *Fragmentos para una teoría romántica...*, p.53.

¹⁸ KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el Arte*. Paidós. Barcelona, 1996, p.46.

En nuestra época, de enorme lucha por el nuevo arte, combatimos como “salvajes” [*Wilden* en el original], como no organizados contra un viejo poder organizado (...) la renovación no debe ser formal, sino el renacer del pensamiento. La *mística* despertó en las almas y, con ella, los elementos remotos del arte.¹⁹

Y en el prólogo de febrero de 1914, manifiesta sus dudas frente a este desafío:

Emigramos hacia nuevos territorios y experimentamos la gran emoción de lo que todavía es virgen, de lo que no se ha dicho, surcado ni explorado. El mundo se extiende ante nosotros inmaculado; nuestros pasos tiemblan (...) El mundo da luz a un nuevo tiempo; sólo existe una pregunta: ¿ya ha llegado el momento de separarse del viejo mundo? ¿Estamos maduros para la *vita nuova*? Esta es la ansiosa pregunta de nuestros días. Es la pregunta que este libro intentará responder.²⁰

Como en todo manifiesto, la narración está teñida de metáforas bélicas. En este caso se trata de luchar contra los esquemas caducos de una mentalidad que impide la recepción de las nuevas manifestaciones artísticas, que adecuan históricamente el contenido externo al contenido interno, espiritual. Kandinsky caracteriza los adversarios con la imagen literaria de una “mano negra”:

La mano negra actúa contra la evolución (...) Las herramientas para ello son: el miedo a la vía libre, a la libertad (provincianismo) y la sordera frente al espíritu (materialismo apático).²¹

Pero también una conciencia histórica que desafía a la razón representativa y a la lógica de la sociedad capitalista, que responde con la defensa del carácter aristocrático del arte y el forzoso aislamiento del artista.

Creemos que hoy nos encontramos en el punto de inflexión de dos largas épocas (...) *tiene* que abrirse un abismo entre la auténtica producción artística y el público. No

¹⁹ MARC, Franz. “Los *Wilden* de Alemania” en KANDINSKY, V. y MARC, F. *El Jinete azul*. Paidós. Barcelona, 2010 (Trad. de Ricardo Burgaleta Weber. 2ª ed. 1ª ed. 1989), pp.39-41.

²⁰ *Ibid.* p.290.

²¹ KANDINSKY, Vasili. “Sobre la cuestión de la forma” en *Ibid.*, p.133.

puede ser de otra manera, porque el dotado artísticamente ya no puede crear como antes desde el instinto artístico del pueblo, que se ha perdido.²²

La colaboración de Schoenberg en la publicación, que versaba sobre la cuestión del contenido en la música y la comprensión propiamente *musical* de ésta, apunta en esa misma dirección:

En las otras artes lo material del objeto representado complace por sí solo la reducida capacidad de comprensión mental de la clase media.²³

Kandinsky rechaza el apelativo de anárquico al arte que defiende. Con dificultades argumentativas intenta escapar, sin dejar de poner el acento en salvaguardar la libertad:

Bajo este nombre se entiende equivocadamente un incontrolado trastorno y desorden. La anarquía es planificación y orden, no producido por un poder externo que finalmente acaba fracasando, sino creado desde el *sentimiento de lo bueno*, O sea que también aquí se ponen límites, pero que deberán denominarse como interiores y que deberán sustituir a los exteriores. Pero también estos límites son siempre ampliados, por lo que surge una libertad siempre en aumento, que a su vez crea un camino libre para posteriores revelaciones.²⁴

Schoenberg no se puede identificar con este movimiento sin más, pero sí debemos señalar los puntos coincidentes con él en la medida en que no se reduce a un período de colaboración: su ideario estético comparte el mismo marco de preocupaciones y en muchas ocasiones, las mismas respuestas y la misma sensibilidad.

Los vínculos son tangibles en cuanto a la posición frente a la historia del arte. Ésta cabe situarla en la turbulencia ideológica del momento, en el contexto de los manifiestos y la toma de conciencia. En este sentido, el expresionismo como vanguardia compartirá con el resto de vanguardias un asociacionismo que desafía los circuitos institucionales tradicionales con la aspiración de canalizar dos aspectos nucleares de su lugar en la

²² MARC, Franz. “Dos Cuadros” en *Ibid.* pp.45-46.

²³ SCHOENBERG, Arnold. “La relación con el texto” en *Ibid.* p. 67.

²⁴ KANDINSKY, Vasili. “Sobre la cuestión de la forma...”, p.142.

historia: una tarea ensayística y narrativa del arte de tanta importancia como la práctica y una investigación teórica sensible al *Zeitgeist* que desemboca en una renovación lingüística *consciente*.

Para acercarnos más a la situación de Schoenberg en el expresionismo –que repercute en la estética de Soler– debemos añadir las características generales del arte alemán en centros culturales como Viena o Munich: un arte de arrebatos místicos, mortificado, de carácter oscuro y trágico. Y a esto, aún añadir un rasgo que está tanto en Schoenberg como en toda la poética de los seguidores de la Escuela de Viena: la inflexión visionaria o profética.

En la reacción berlinesa a Kandinsky y al subjetivismo expresionista podemos, por oposición, completar la caracterización. La *neue Sachlichkeit* (*Nueva Objetividad*) que se consolida durante los años veinte perseguirá la desacralización del arte, así como un intento de reconciliación con la escucha masiva en el ámbito de la música.²⁵ En definitiva, la búsqueda de la *eficacia* en su mensaje, en una sociedad que le exige dicha característica al arte, para poder decir todavía algo. En ese contexto, surge la *Gebrauchsmusik* (*música utilitaria*) objeto de la crítica de Adorno²⁶ (que en su crítica no olvida en un aspecto más amplio la corriente artística de la *Nueva Objetividad*²⁷) y opuesta al ideal que manejaba la estética de Schoenberg, cuyos parámetros generales se alejaban del pragmatismo o de cualquier consideración extrínseca a la propia lógica interna de la música. En este sentido, la *Gebrauchsmusik* se define por estar al servicio de una utilidad externa (en su origen, social) a la propia necesidad interna de la música, y ello ilustra una doble oposición con el expresionismo schoenberguiano: *utilidad – necesidad; externo – interno*. Dejando a un lado la heterogeneidad y los matices que deberíamos incorporar en un análisis pormenorizado del concepto y el movimiento, a grandes rasgos la determinación formal y conceptual de la música tiene en la *Gebrauchsmusik* un origen externo, y una exigencia

²⁵ ALBRIGHT, Daniel. *Modernism and Music: an anthology of sources*. University of Chicago Press. Chicago, 2004, p.277.

²⁶ Para el pensador alemán se trata de una burda respuesta a las necesidades del mundo administrado sujeto a las leyes del mercado y por tanto, una negación de la música como fenómeno artístico que le impide considerarla como *estética* musical. (Vid. ADORNO, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Akal. Madrid, 2009, p.76).

²⁷ ADORNO, Theodor. *Notas sobre literatura*. Akal. Madrid, 2003, p.103.

utilitaria –en muchos casos con una voluntad didáctica, entre las que se pueden situar obras de compositores como P. Hindemith o K. Weill– que atenúa la expresión individual, intentando reconciliarse con la comunicación, con el sentido *común*, con una hipotética comunidad de recepción.

Influido principalmente por sus lecturas de Platón, sus primeros encuentros con Schopenhauer y con los teóricos románticos alemanes (Goethe, Wackenroder y Bettina Brentano especialmente) Soler emulará a Kandinsky en un texto de 1961 titulado *Sobre l'espiritualitat de la música*, en el cual defenderá una ontología de la obra musical apoyada en una antropología afín a la expresionista:

El hombre está abierto a las cosas, se encuentra entre ellas y con ellas, vive de ellas, piensa y se expresa por medio de ellas, de su imagen puesta como un velo sobre su espíritu. El arte –la música– existe como un fenómeno capaz de provocar esta trascendencia y esta comunión en un grado próximo al campo místico, y su finalidad y apariencia es la de acercar el hombre a la Divinidad de la cual depende y que le sirva de imagen a contemplar e imitar (...) He aquí lo trascendental, el producto último y definitivo de este hecho: esta música que hemos escuchado no es un simple placer auditivo o intelectual, ni siquiera una elevación del conocimiento, sino que se convierte en sustancia de nuestro espíritu.²⁸

En el mismo año, en su texto *La música religiosa actual*, formulará una visión de la relación entre el artista y la obra, que reclama esa misma vinculación espiritual en términos similares a los que podemos encontrar en los manifiestos expresionistas:

La conciencia del artista es un acto íntimo de procedencia puramente ideal y que trata sólo con ideas y abstracciones, pese a que su existencia se haga a través de la

²⁸ “L’home és obert a les coses, es troba entre elles i amb elles, viu d’elles, pensa i s’expressa per mitjà d’elles, de llur imatge posada com un vel damunt el seu esperit. L’art –la música– existeix com un fenomen capaç de provocar aquesta transcendència i aquesta comunió en un grau pròxim al camp místic, i la seva finalitat i la seva aparença és d’acostar l’home a la Divinitat de la qual depèn i que li serveixi d’imatge a contemplar i imitar (...) Heus aquí el trascendental, el producte últim i definitiu d’aquest fet: aquesta música que hem escoltat no és un simple plaer auditiu o intel·lectual, ni tan sols una elevació del coneixement, sinó que es converteix en substància del nostre esperit.” (SOLER, Josep. “Sobre l’espiritualitat de la música”. *Serra d’Or*. Monasterio de Montserrat, enero, 1961, p.30).

arquitectura o de un cuadro. Pero esta posición espiritual del creador, si es sincera, sólo le puede llevar a un grado superior en el cual las ideas no son sólo un hecho psicológico, sino incluso unas funciones de relación con la Divinidad. Esta relación, si existe, se hace patente en la obra de todo artista que la mantenga, y se hace inmanente a cualquier cosa que se produzca, y así la obra creada es también un reflejo de la Divinidad, con la que se comunica.²⁹

En definitiva, dicha ontología le servirá para poner el acento en el aspecto estético subjetivo, que trasciende la historia del arte:

Así, más allá del fenómeno social y “cultural”, hay un fenómeno interior y privado, ya que la música existe en tanto que “yo” la siento y la entiendo; no tiene una extensión de grupo ni necesita un conjunto de individuos para ser comprendida: yo solo puedo enfrentarme con todas las grandes obras y extraer mi experiencia personal e intransferible (...) [refiriéndose al film *Iván el Terrible* de S. Eisenstein] como pasa en algunas obras de Hindemith, por ejemplo *Mathias der Maler, Requiem* o de Schönberg, su idea es de una trascendencia que domina el material histórico o anecdótico de la vida del zar Iván para mostrarnos un mundo puramente interior.³⁰

²⁹ “La consciència de l’artista és un acte íntim de procedència purament ideal i que tracta solament en idees i abstraccions, baldament la seva existència es faci a través de l’arquitectura o d’un quadre. Però aquesta posició espiritual del creador, si és sincera, només el pot portar a un grau superior en el qual les idees no son solament un fet psicològic, sinó àdhuc unes funcions de relació amb la Divinitat. Aquesta relació, si existeix, es fa palesa en l’obra de tot artista que la mantingui, i es torna immanent a qualsevol cosa que es produeixi, i així l’obra creada és també un reflex de la Divinitat, amb la qual es comunica” (SOLER, Josep. “La música religiosa actual I. Stravinsky i els seus *Threni*”. *Serra d’Or*. Monasterio de Montserrat. Abril, 1961, p.33).

³⁰ “Així, més enllà del fenomen social i “cultural”, hi ha un fenomen interior i privat, ja que la música existeix en tant que “jo” la sento i l’entenc; no té una extensió de grup ni necessita un conjunt d’individus per a ésser compresa: jo sol puc enfrontar-me amb totes les grans obres i treure’n la meva experiència personal i intransferible (...) [refiriéndose al film *Iván el Terrible* de S. Eisenstein] Com passa en algunes obres de Hindemith, per exemple *Mathias der Maler, Requiem*, o de Schönberg, la seva idea és d’una transcendència que domina el material històric o anècdotic de la vida del tsar Ivan per mostrar-nos un món purament interior” (*Ibid.*, p.34).

La lectura personal que hace Soler del arte expresionista –sobre la cual tendremos que volver y ampliar en el siguiente apartado 1.2.– como verdadero “organizador del terror” permite reclamar un lugar para Debussy:

Recordemos que Debussy, visto ahora con nuestra perspectiva, fue y es, uno de los exponentes máximos —si esto puede tener interés— del expresionismo; etiquetado como *impresionista*, situado mucho más exactamente como *simbolista*, su real situación en la historia de la música parece que sería la de *expresionista* y precursor, en unos pocos años, del teatro del Terror y de la Crueldad de Artaud. Catorce años después de la muerte de Debussy (1918), Antonin Artaud publica su célebre manifiesto, escrito un año antes (...) *El Miedo* de E. Munch, contemporáneo de la escritura del *Pelléas*, se expuso en el Salón de los Independientes de 1897 y fue pintado en el mismo año que Debussy escribía la escena de los subterráneos del *Pelléas*... el terror está presente, algunas veces de forma muy violenta, otras con aguda tristeza, tanto en las obras para la escena —ópera o ballet— como en las de piano o en las orquestales (...) ³¹

El aspecto estético-histórico

El *aspecto estético-esencialista* tiene consecuencias para el *aspecto estético-histórico* (porque como sosteníamos, son dos maneras de observar un fenómeno) y por lo tanto determina la posición del artista frente a la incipiente sociedad nacida de una revolución industrial y política:

El artista nunca puede explicar la génesis de su obra y siempre le amenaza el temor de que se le escape la posibilidad de crear una nueva forma si no es arrebatado por esta fuerza extraña, ajena a su voluntad: así, el artista es un ejemplar humano temido y —aunque se admire su obra— despreciado: se le desprecia porque no tiene un lugar preciso —y alto— dentro de la escala social pero al mismo tiempo, con un reverencioso temor y una envidiosa admiración, se le considera o, por lo menos, se considera a su obra. ³²

³¹ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis*. Scherzo. Madrid, 2011, pp. 338 y 339.

³² SOLER, Josep. *La Música* (II)..., p.30.

Soler intenta, desde sus dos volúmenes de *La música* y en las apreciaciones de ensayos posteriores, incorporar todos los componentes históricos y ambientales posibles. Siguiendo este empeño, el *aspecto estético-histórico* viene determinado por una concepción dialéctica de la historia de la música en etapas, en las cuales se establecen correspondencias interdisciplinarias que determinarán sus intereses e investigaciones ulteriores, especialmente en el campo de la historia de la ciencia, y que respaldará los principios fundamentales de su filosofía de la historia.³³

<i>Sistemas armónicos</i>	<i>Sistemas y Teorías físicas</i>	<i>Obras y corrientes musicales</i>
<i>Modalidad</i>	Teocentrismo/Geocentrismo	Escuela de Notre-Dame
<i>Modalidad-Tonalidad</i>	Heliocentrismo. Galileo/Kepler	Renacimiento. G. P. Palestrina/C. Monteverdi/ T.L. de Victoria/J.S. Bach ³⁴
<i>Tonalidad</i>	Leibniz/Kant/Newton	Ilustración. J.S. Bach J.P. Rameu, <i>Traité de l'Harmonie</i> (1722)
<i>Crisis Tonal</i>	Maxwell	Romanticismo. F. Chopin/R. Wagner/ F. Liszt.
<i>A-Tonalidad</i>	Relatividad. Mecánica cuántica Planck/Einstein/Gödel.	Segunda Escuela de Viena.
<i>Metalinguaje musical</i>	Teorías Unificadoras	Redescubrimiento de Bach.

³³ A este cuadro de correspondencias volveremos en el Capítulo 4, Apartado 4.3. “Historia, Ciencia y lenguaje. Una Filosofía de la Historia a la luz de los procesos científicos” para detenernos en las consecuencias que se derivan de él.

³⁴ La obra de Bach, aunque temporalmente corresponde a la etapa siguiente, constituye un puente entre dos mundos: epílogo y compendio de la modalidad a la vez que organización del material tonal, al que según Soler, lleva hasta sus últimas posibilidades, constituye la mayor síntesis de toda la historia de la música (SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura del dolor*. Scherzo. Madrid, 2004 p.21).

		Logos Musical.
--	--	----------------

En esa metahistoria soleriana, como intento de comprensión de los resortes históricos de la música occidental, la división esquemática a grandes rasgos es la siguiente:

Edad de la teología – Edad de la Razón – Era tecnológica

Este esquema planteado en *La música* continúa aplicándose en posteriores obras. A modo de ejemplo, en su siguiente ensayo –*Victoria* (1983)– se sirve de él para hablar del mundo musical en la época del compositor abulense y situarlo en un proceso de secularización que se revela en el principio de la autonomía musical, en el seno de la transición de la modalidad a la tonalidad:

Victoria, encerrado en las Descalzas Reales de Madrid estaba a punto de publicar su *Requiem* de 1605, sin que pareciera conocer o reconocer la música de los nuevos tiempos. Estos avanzaban sin que fuera posible detenerlos: a la **edad de la religión** iba a suceder la **edad de la razón**; a la primera estaba ligada la modalidad, eclesiástica y funcional, mientras que a la segunda, estructural pero también emocional, *romántica*, estaría ligada la *nueva* tonalidad.³⁵

En este caso el autor cede, de alguna manera, al reduccionismo sociológico de carácter positivista. Pero este esquema abstracto de la historia aparentemente dominado por la categoría historiográfica de la *evolución*, no es tal cuando el autor penetra en el estudio pormenorizado de cada compositor, de cada obra. Cuando esto sucede, el texto intenta salvar las individualidades activas de la pasividad a la que se ven sometidas cuando se intentan comprender los resortes históricos de amplios períodos de la tradición, en el seno de una estructura histórica abstracta.³⁶ Por eso, la historiografía soleriana procura por todos los medios preservar el individuo de dichos períodos y estructuras que amenazan

³⁵ SOLER, Josep. *Victoria*. Antoni Bosch. Barcelona, 1983, p. 90 (**el resaltado es mío**). Antes lo utilizará en *Fuga, técnica e historia* (pp.76-77).

³⁶ En este sentido, Soler no dudará en atacar a estructuras sociopolíticas de dominio que han abolido la individualidad del autor e históricamente han destruido los fundamentos del arte poniendo éste al servicio de intereses concretos e ideologías: la Iglesia católica y los Estados comunistas serán el principal objeto de sus diatribas (aunque no el único, porque Soler no olvidará la amenaza que supone el capitalismo avanzado).

con deformarlo, en el contexto de una paulatina decadencia y masificación de la cultura. Por otro lado, y como describimos más adelante,³⁷ una visión global de la historiografía soleriana nos revela que ésta no contempla la esperanza de un progreso histórico en el sentido hegeliano.

Advertíamos al principio de que, aunque corre el riesgo, Soler intenta evitar que la distinción desemboque en un sociologismo que reduzca la obra al reflejo de la circunstancia.³⁸ Por eso, el acento en el elemento intemporal está siempre presente en todas las valoraciones del autor. El criterio de *autenticidad* (al que más adelante volveremos para caracterizar con detalle) es el elemento de juicio histórico preponderante:

Ningún arte puede datarse: su deseo de inmortalidad lo arranca del tiempo y de cualquier fecha y lo hace indiferente a cualquier cronología y a cualquier moda estética (...) la autenticidad del arte –para serlo de verdad– sólo puede existir si sabe abstraerse de cualquier estética y cerrarse en sí mismo dejando que le justifique su propio deseo. El arte ignora el tiempo y se manifiesta como lenguaje y, como tal, no está sujeto a ninguna modificación que el tiempo pueda o deba hacerle.³⁹

Lo que antes denominamos *aspecto estético-esencialista* se aborda en Soler bajo una orientación místico-romántica que, aunque aparentemente contradictoria, es complementaria de la orientación dialéctica bajo la que se aborda el *aspecto estético-histórico*, en la medida en que la inteligibilidad musical está sujeta a factores históricos, porque ésta, como en Adorno, se deposita en la forma. Al mismo tiempo –como ilustra la cita anterior– se combate una noción convencional de los avatares del arte, imprimiéndole un carácter de *necesidad*, de destino inexorable extra-temporal. La metafísica en la que la estética de Soler encuentra su cimiento –que estudiaremos en detalle más adelante–, tendrá como centro cardinal la actividad artística.

³⁷ *Vid.* Capítulo 4, sobre la concepción fluctuante de la historia.

³⁸ Aunque en la aplicación de esquemas abstractos a periodos de la historia se haga uso de categorías heredadas del pensamiento marxista, en las reflexiones de Soler el arte no se reduce nunca a reflejo de una estructura socioeconómica coyuntural.

³⁹ SOLER, Josep. “El significado del artista en la sociedad actual” en *Escritos sobre música y dos poemas*. Boileau. Barcelona, 1994, p. 121.

En este sentido, el autor intenta, con mayor o menor fortuna, conciliar dos corrientes en la medida en que su estética incorpora tanto categorías de la sociología dialéctica como presupuestos metafísicos. Precisamente esta síntesis es la que en su *aspecto estético-histórico* lo acercará a la sociología dialéctica de Adorno –quien cifra en la *forma* la dimensión social de la obra de arte⁴⁰–, sobre la que volveremos en el siguiente apartado.

Las investigaciones históricas de los primeros ensayos no dejarán de estar teñidas de especulaciones sobre los fundamentos teóricos de la operación creativa, de la misma manera que las reflexiones ontológicas sobre la obra de arte no olvidan aquellas investigaciones. En efecto, existe en Soler una tensión entre categorías históricas y metahistóricas.⁴¹ Algunas de estas con un origen histórico, como la división entre *mundo cristiano* y *mundo no-cristiano*.

1.2. División histórica en la música occidental: el mundo cristiano y el mundo no-cristiano.

La primera obra en la que Soler aborda el fenómeno musical con una mirada integral, sistémica, es *La música* (1982). El primer volumen (titulado *De la época de la religión a la edad de la razón*) de los dos que componen este recorrido por la historia de la música, apuntalada con numerosas reflexiones personales del autor, abarca en pocas páginas casi un milenio. Después de algunas deliberaciones sobre Grecia, Oriente y el Islam, Soler aborda la cuestión del nacimiento de la música –en su acepción occidental– absolutamente ligado a la aparición del cristianismo en la historia. Esto afecta decisivamente a toda la historiografía soleriana debido a dos cuestiones. Primero, por la caracterización que Soler hace de la irrupción del cristianismo y su papel en la historia social, política y cultural de occidente. Segundo, por la división que según Soler se establecerá a partir de ese momento entre dos mundos –geopolíticos primero, teóricos

⁴⁰ De hecho Adorno reconoce en alguna ocasión la duplicidad como un modo de observación que simultáneamente es estético y sociológico (ADORNO, Theodor. *Disonancias...*, p.9).

⁴¹ Pero lo que existe en definitiva, es una tensión entre dos paradigmas que conviven desde la Ilustración: el paradigma *historicista* (Hegel) y el paradigma *trascendental* (Kant).

después–; el mundo cristiano y el no-cristiano, que coexistirán caracterizando el avatar de la música y el arte hasta nuestros días.⁴²

La primera de las dos cuestiones conduce a Soler a una inquisición sobre la esencia del cristianismo que no será meramente circunstancial. Hasta tal punto será profunda esta preocupación, que podemos afirmar que determina toda su obra musical y teórica, movida en muchas ocasiones por un estudio crítico del hecho religioso, el interés por las heterodoxias de la tradición cristiana así como por una obsesión exegética constante y progresivamente más acentuada. A ella le dedicará un texto inédito y en proceso de escritura titulado *Ensayo sobre los inicios del Cristianismo*, donde desarrolla una peculiar lectura de los evangelios y su significación histórica a la luz de su doble raíz griega y judía.

En efecto, la polifonía surge como adorno de los textos litúrgicos, para embellecer el oficio divino.⁴³ En este sentido, la forma de las melodías vino impuesta por los textos litúrgicos; incluso la evolución de las formas musicales desde el renacimiento está determinada por la utilización de esos textos litúrgico-dramáticos. Soler insiste en ello tanto en el primer volumen de *La música*⁴⁴ como en *Victoria*, en cuya monografía define al compositor como “confesor”.⁴⁵

⁴² En términos generales, dicha división en dos *mundos* o dos *historias* la inaugura el cristianismo, con la oposición entre la historia *sagrada* y la historia *terrena* –cada una con una lógica diferente –en la que esta última es la crónica del alejamiento de Dios. Detenernos en esta cuestión desbordaría el propósito de este trabajo. Lo apuntamos únicamente porque lo que Soler intenta es deducir las implicaciones para la historia de la música y del arte.

⁴³ Vid. COUSSEMAKER, Edmon de. *Scriptorum de Musica Medii Aevi Novam Seriem a Gerbertina Alteram Collegit Nuncque Primum Edidit* (4 vol). Paris, 1986-76, I, 342a: donde se refiere a Leoninus como el autor del *Magnus Liber*: “Et nota quod Magister LEONINUS, secundum quod dicebatur, fuit *Optimus Organista*, qui fecit magnum librum organi de Gradali et Antiphonario **pro servitio divino multiplicando...**” (“para [*multiplicar, acrecentar, magnificar* en el sentido de embellecer y/o aumentar el impacto] el oficio”. El destacado es nuestro).

⁴⁴ Principalmente en el capítulo IV, p. 47 y ss.

⁴⁵ “Puede decirse que Victoria no es un compositor, sino un confesor, un artista que trabaja a sueldo para la liturgia y que sólo para ella y sólo en razón de su existencia está justificado su trabajo” (SOLER, Josep. *Victoria...*, p.128).

De este modo destaca el carácter funcional de la música que se encuentra desde la gran herencia monódica del canto llano, donde la forma no responde a una lógica interna, musical, sino a las necesidades del texto para la liturgia, cosa que más tarde será enriquecida con la invención polifónica de los *organa*.⁴⁶ El proceso de desarrollo del lenguaje musical (y la lenta y progresiva emancipación del compositor en su trabajo) oscurecerá de manera paulatina e irreversible el texto sagrado, que cada vez será más difícil de comprender, incluso en etapas de reacción al barroquismo y a la complejidad de escritura, como en la escuela franco-flamenca del siglo XV después del *Ars Subtilior* de finales del siglo anterior.

Asimismo, Soler subraya la incidencia de la Iglesia en el desarrollo de la música vocal y el papel central que tuvo en la liturgia desde su origen, paralelamente al desarrollo de la música instrumental que surgiendo después en un ámbito profano, sólo de forma tardía se introduce en la Iglesia,⁴⁷ a lo que cabe añadir el incentivo que supuso la reforma luterana para la irrupción de la música de cámara.⁴⁸ Con ello subyace una reflexión sobre la relación entre texto y música cuya postura mantiene, en la obra de Soler, una coherencia absoluta entre teoría y práctica. En el teatro litúrgico medieval la música envuelve el texto, porque el mensaje que encierra éste es lo importante y lo que debe ser comunicado con claridad. A esa concepción regresa la ópera como sucede en la *Euridice* de Jacopo Peri, donde el texto de Ottavio Rinuccini es dueño de la música, en el sentido de que ésta se construye al servicio de la comunicación de aquél.⁴⁹ Sintiéndose continuador de esa tradición, en su música vocal –que ocupa un lugar destacado en su producción– Soler condiciona siempre el tratamiento de la melodía a la inteligibilidad del texto.⁵⁰ De alguna forma, en ella procura que sea desvelada la propia música que ya está en el texto, velada

⁴⁶ SOLER, Josep. *La Música* (I)..., pp. 52 y 53.

⁴⁷ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis*..., p.33.

⁴⁸ SOLER, Josep. *La Música* (I)..., p.90. Soler describe el paralelo nacimiento de la ópera en el mundo católico que no vive la Reforma.

⁴⁹ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis*..., p.264.

⁵⁰ ROURA, Teodor. “Josep Soler. Música vocal” en CUSCÓ, Joan (coord.) *Josep Soler i Sardà*..., p.159. Respecto a su drama musical *Nerón* (1992) Soler llega a afirmar que lo principal es “que el texto llegue con la máxima claridad al oyente y sin que la música (...) llegue, en ningún momento, a distraer la atención del espectador. Es por ello que una representación únicamente hablada sería, quizá, la ideal”, aunque esta opción la descarte buscando el equilibrio entre voces y orquesta (SOLER, Josep. “Dos Poemas. Nerón. Moctezuma” en *Escritos sobre música*..., p.606).

por las palabras. La vinculación que guarda Soler con esa relación entre el texto y la música en el teatro litúrgico puede rastrearse también en la concepción de sus óperas, en algunos casos con una dimensión litúrgica muy presente, como en *Edipo y Yocasta* (1972) *El misterio de San Francisco* (2000) o en la monumental *Jesús de Nazaret*,⁵¹ donde la articulación del texto en coro y solistas y su relación con la orquesta adquiere en ocasiones una categoría simbólica y hasta cultural, como sucede en el diálogo entre el Tentador (representado por el coro) y Jesús en el Monte de las Tentaciones,⁵² en el que las palabras del primero llegan imprecisas, incapaces de articular un lenguaje verbal, en un breve diálogo envuelto en la sonoridad del órgano y con una máquina de viento haciendo presente la *rouah* (en arameo el *Espíritu*, el aliento divino).⁵³

Respecto a la segunda de las dos cuestiones ligadas a la aparición del cristianismo, la división entre dos mundos ocasiona una relación jerárquica: el mundo cristiano, que tendrá como horizonte el control racional del sonido, será la *imagen*; el mundo no-cristiano, que contempla la música como albacea de un poder creador de efectos mágicos y pone el acento en el elemento irracional, será la *sombra*. En el primero, florecerán manifestaciones como la notación, la armonía, la polifonía o el estudio del sonido. Dichas preocupaciones recogerán la importancia del número desde la teoría harmónica griega. Y la esfera no-cristiana, que basará sus meditaciones en nociones de la antigüedad griega como la de naturaleza acústica del alma⁵⁴ sobrevivirá en efecto como una sombra, reapareciendo con fuerza en determinados momentos de la historia, como entre los místicos medievales o en el romanticismo. Sin embargo, dicha tensión siempre estará

⁵¹ Concebida como ópera-oratorio escénico, iniciada en 1974 y todavía en proceso de escritura, con una duración hasta el momento de ocho horas aproximadamente. Teniendo en cuenta que su proceso de creación arranca años antes, y como señala Medina (*Vid. MEDINA, Ángel. Josep Soler...*, pp.165 y 166) podemos remontarnos en su genealogía a poco tiempo después de la muerte de Taltabull (1964), se trata de una obra que acompaña constantemente la tarea compositiva de Soler, así como la obsesión exegética que como hemos dicho antes, inunda todo su pensamiento. Es en este sentido que Bruach se refiere a ella como “gran comentario evangélico de tipo musical” (BRUACH, Agustí. *Las óperas de Josep Soler...*, p.75).

⁵² Fragmento interpretado en 2007 como cantata con el título de *Cristo en el Monte de las Tentaciones*, en el Teatro Monumental de Madrid por la Orquesta y Coro de la RTVE.

⁵³ SOLER, Josep. *Musica Enchiridis...*, p.269.

⁵⁴ *Vid. GODWIN, Joscelyn. La cadena áurea de Orfeo. El resurgimiento de la música especulativa*. Siruela. Madrid, 2009; También: ANDRÉS, Ramón. *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Acanalado. Barcelona, 2008.

presente⁵⁵, desde el nacimiento de la polifonía en occidente, donde mientras el *cantus firmus* administrará el control racional, la melodía será la puerta a lo irracional.⁵⁶

Se trata de una idea que el joven Nietzsche,⁵⁷ acentuando su dimensión ética, pone de manifiesto en *El nacimiento de la tragedia*, cuando hablando de los coros cantando a unísono en la tragedia griega, sostiene sobre esa música que

(...) ella forma la antítesis más poderosa del desarrollo de la música cristiana, en la que la armonía, auténtico símbolo de la mayoría, ha dominado durante largo tiempo, hasta el punto de que la melodía quedó asfixiada y tuvo que volver a ser descubierta de nuevo. El coro es el que ha prescrito los límites a la fantasía poética que en la tragedia se patentiza.⁵⁸

El pensamiento cristiano sometió históricamente una corriente subterránea que nunca dejó de manar. Para Soler, la estructura jerárquica de la Iglesia y la trinchera dogmática cristiana arrinconó dioses, ideales y mitos al espacio del inconsciente colectivo. Allí esperaban recobrar un lugar y una función al que la ópera, como fenómeno cultural esencial en la historia de Occidente, le devolvería de forma ya sublimada.⁵⁹ Por eso para Soler, el surgimiento histórico de la ópera en el Renacimiento y su culminación en el drama wagneriano constituye un signo visible⁶⁰ de la represalia de dioses e ideales destronados.

⁵⁵ Y será condición de posibilidad para la existencia misma de la historia de la música, en la medida en que ambos polos son igualmente necesarios (SOLER, Josep. *La Música* (I)..., p.59).

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ De cuya conocida lectura Safranski insistiera en el concepto, identificado con la música, de *Ungeheur* – traducido como lo monstruoso– aquello absolutamente heterogéneo que desborda cualquier formalización, y en esa medida escapa a la comprensión (Vid. SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Tusquets. Barcelona, 2010 (Trad. de Raúl Gabás. 4ª edición. 1ª ed., 2001, p.17).

⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza. Madrid, 2005 (Trad. de Andrés Sánchez Pascual. 7ª reimpresión. 1ª ed., 1973), p.217.

⁵⁹ SOLER, Josep. “Espacio y Símbolo en la obra de Wagner” en *Escritos sobre Música...*, p.175.

⁶⁰ “La ópera viene a ser el “sacramento”, el signo visible y eficiente, en el que occidente busca una gracia perdida por la fuerza de las legiones romanas y por la arcaica estructura de la sociedad de Roma” (*Ibid.*, p.183).

Orfeo, Plutón y Apolo así como los dioses protectores de Ulises vuelven a aparecer en escena con los honores de un *renacimiento* que es un verdadero retorno, un querer volver a Grecia a pesar de la circunstancia cristiana, y un triunfo que ya no cesará: Lully, Rameau, Gluck, Mozart, Wagner... todos ellos cantarán a los antiguos dioses de la tierra injustamente apartados por el nuevo dios al que, por otra parte, no descuidarán de alabar.⁶¹

Y más adelante, refiriéndose a Goethe,

Éste sabrá expresar, como más tarde Richard Wagner, el triunfo “del eterno femenino”, el largo lamento de la madre de Dios, olvidado en la Edad Media y el Renacimiento: la ópera del siglo XIX y la de la primera mitad del XX será y expresará el triunfo de lo femenino en la época moderna vengándose de una sociedad y una ordenación eclesiástica que, con muy raras excepciones –el paso, en el siglo XIII italiano, del trovador Francisco de Asís –, se cierra a la alegría de vivir e ignora el “paisaje” en el que se desarrolla la tragedia humana.⁶²

En efecto, el campo de incidencia de este fenómeno no se reduce al género operístico ni a su surgimiento histórico, aunque tenga en él su paradigma como episodio consciente de su destino. El hilo histórico desembocará para Soler en la música de la Segunda Escuela de Viena.

Esta irrupción de lo numinoso en la música de occidente, de manera muy probablemente inconsciente ya había irrumpido en los grandes *organa* de Notre Dame, en la *Missa* de Machaut, en las tragedias de Monteverdi y en las *Vísperas* también de éste; ahora se tiene conciencia de su necesidad y de que es preciso incorporar al drama de occidente, no sólo una ideología de retorno, de intento de renacer al país ideal de Grecia enfrentándose así al triunfante cristianismo, sino también un sentido y una conciencia de lo trágico, de la dialéctica de la violencia: Mozart será el que, a pesar de que en una carta a su padre, asimismo muy conocida, parecerá decir lo contrario, iniciará el camino por el que lentamente, irá avanzando

⁶¹ SOLER, Josep. *La Música* (I)..., p.102.

⁶² *Ibid.*, p.105.

el sentido trágico de occidente y que, poco más tarde, se materializará en ciertas obras de Strauss, Bartók, Wagner, Debussy, Schönberg y Berg.⁶³

Soler se referirá al expresionismo como el “retorno a lo trágico”, y en esa tensión entre el mundo cristiano y el no-cristiano que anunciara antes, el regreso entendido como segundo renacimiento será más intenso. Esto abrirá la puerta a una lectura de la cultura en clave psicoanalítica:

Los dioses abandonados y despreciados, al retornar, son más feroces y exigen más sacrificios: en manos de Schönberg será el sacrificio de aquello que parecía inmutable, sacrosanto, inmanente a la naturaleza, símbolo de la trinidad cristiana: la tonalidad. Y este sacrificio lo será para así abrir las puertas de la bajada a los infiernos temidos y amenazantes –caso de poderse descubrir sus secretos y sus imágenes –, del subconsciente.

Insistiendo en la supervivencia de una corriente subterránea en la historia del occidente cristiano, y sazonado con un cierto halo místico, otorga un carácter trascendente a la irrupción de Schoenberg en la historia y enfatiza el legado ético de su trabajo –heredando así las valoraciones del Adorno de *Filosofía de la nueva música* (1949)–:

Lo que aterroriza en la música de Schönberg no es la disonancia: es la patentización de aquello que estaba oculto, latente, pero no expresado; es el lamento por aquello que no fue, que no pudo ser por el temor de ser dicho, de que al ser “pronunciado” se nos manifestase, viniera a ser epifanía, advertencia de que algo no seguía el camino justo (...) El organizar los doce sonidos a través de la intuición ordenadora de la *Grundgestalt*⁶⁴ permite creer en la ilusión de un orden y un futuro: pero lo que acecha en el umbral es sólo la posibilidad de “organizar el terror” y de dar más estructura a la aparición de lo temible, de aquello que ataca el fundamento de lo que se creía debía ser la música.⁶⁵

⁶³ *Ibid.*, pp.113-114.

⁶⁴ Noción propuesta por Schoenberg consistente en el establecimiento de una serie fundamental a partir de la cual se articula la coherencia de la obra entera.

⁶⁵ SOLER, Josep. *La Música* (II)..., pp.63-65.

En este sentido, refiriéndose a *Moisés y Aarón*, Soler sostiene que el drama musical ocupa el lugar de los dioses ausentes una vez más, en el proceso de secularización, desde un espacio profano como es un teatro de ópera. Sobre esa tensión entre dos mundos que plantea Soler se proyecta la alargada sombra del psicoanálisis, que hemos anunciado antes:

Esta sustanciación de lo indecible, de la intuición irracional, es el fin tras el que corre el artista, preso entre su emoción y la forma y estructura con que pretende expresarla. Pero ésta es sólo válida cuando articula (en cuanto a tal, como estructura) a lo emocional, permitiendo que aquél emerja y se manifieste como conciencia y conciencia lógica. El músico creador, cuando cumple esta función realmente y como tal, es una puerta abierta a la patente organización de lo inconsciente, del lado oscuro e irracional del ser humano.⁶⁶

Esas fuerzas reprimidas, deben recibir una cierta domesticación sintáctica para poder ser compartidas.⁶⁷ La descripción de Soler está íntimamente vinculada a la descripción adorniana de la historia de la emancipación de la disonancia, donde hay una dimensión oculta y reprimida que sin embargo no deja de ser presencia (aunque identificado aquí desde la esfera burguesa):

Quizá la emancipación de la disonancia no sea en general, como enseña la historia oficial de la música, el resultado de la evolución tardorromántica poswagneriana, sino que el deseo de ella como lado oscuro ha acompañado a toda la música burguesa desde Gesualdo y Bach, algo comparable, por ejemplo, al papel que en la historia de la *ratio* burguesa ha desempeñado secretamente el concepto de lo inconsciente. No se trata aquí de ninguna mera analogía, sino que la disonancia fue desde el principio vehículo semántico de todo lo que sucumbía al tabú del orden. Se hace garante del

⁶⁶ SOLER, Josep. “Alban Berg: la estructura de lo irracional”. *Música y Arte*, nº 4. Madrid-Barcelona, 1978, p. 9.

⁶⁷ “A través de su medio, las formas del subconsciente se manifiestan y afloran, y al mismo tiempo, organizadas por las fuerzas y órdenes de la comprensión lógica, adquieren una apariencia comprensible y “aceptable”. Así, la obra de arte es epifanía de las internas y profundas, oscuras, imágenes arquetípicas que reposan en el lecho original y primario del subconsciente: cuanto más intensa es la emoción y el caudal expresivo, más ordenada debe ser su manifestación” (*Ibid.*, p. 10).

censurado movimiento de los instintos. En cuanto tensión, contiene tanto un momento libidinoso como el lamento por la renuncia.⁶⁸

De ser así, nada es arbitrario en ese *camino*, como lo describiera Webern en sus conferencias a principios de los años 30. En sus valoraciones, como en las que recogemos de Adorno, todo se reduce a un problema de gestación histórica, de madurez:

La cuestión es únicamente saber si la época actual está madura para ello. Pero el camino es absolutamente correcto, y ha sido trazado por la propia naturaleza del sonido. Debemos tener claro, por lo tanto, que lo que hoy es atacado de un modo hostil, también ha sido proporcionado por la naturaleza, tanto como lo que se practicaba en el pasado (...) La disonancia no es más que otro peldaño en la escala que continua su evolución. No sabemos hasta dónde nos llevará esta lucha contra Schönberg, una lucha que parte del reproche de un uso excesivo de las disonancias. Es algo absurdo, por supuesto, ya que se trata de la misma lucha que la música ha tenido que librar desde tiempos inmemoriales.⁶⁹

En las conclusiones de *La música* hallamos la síntesis de la tensión entre los dos mundos que se describían en el primer volumen en relación a la aparición del cristianismo, con el aspecto *funcional*, teniendo en cuenta la dimensión sociológica. El aspecto estético – momento *creativo* – y el aspecto histórico – momento *comunicativo* – se hallan reunidos al fin, en una descripción que anticipa conceptos predominantes en futuros ensayos:

Algo subterráneo, adormecido pero viviente, intenta resurgir en la voz de los poetas y de los músicos que, quizá sin saberlo, son los caminos a través de los cuales fluye esta extraña fuerza, exterior, indefinible, imposible de evocar pero siempre presente y que usa de éstos como puerta a través de la que puede filtrarse, acechando desde el umbral, para hablar a través de nosotros; es en su voz, doliente y resignada, donde halla la posibilidad de expresarse y de emerger desde las profundidades en las que la voluntad del artista o de quien pretenda evocarla nada puede hacer.

⁶⁸ ADORNO, Theodor. “Filosofía de la nueva música” en *Obra completa*, 12. Akal. Madrid, 2009 (Trad. Alfredo Brotons Muñoz, 2ª reimpresión, 1ª edición de 2003), p. 139.

⁶⁹ WEBERN, Anton. *El camino hacia la nueva música*. Nort-sur. Barcelona, 2009 (Trad. José Aníbal Campos), p. 32.

Pero esta resurrección, esta posibilidad de acceder a las profundidades, exige, asimismo, la posibilidad del pensar: si el grupo humano se convierte en un grupo tecnológico, en un grupo de *comunicación*, si desaparece la posibilidad para el hombre de inquirir sobre sí mismo, de analizarse como individuo, este grupo podrá acceder a la total jerarquización, a una nueva y más terrible superdictadura, mas en ésta ya no cabrá el fenómeno musical; de este grupo habrá desaparecido la posibilidad de todo arte: el horizonte será la “eficacia”, el triunfo de la ciudad terrena pero, al mismo tiempo, será la destrucción y la derrota de aquello que pudo significar para el grupo humano la única posibilidad de acceder a un nivel “superior”.⁷⁰

El *lamento*, lo *trágico*, lo *subterráneo*, la *sombra*... constituyen una red de imágenes a través de la cual se explica la supervivencia de aquello que escapa al control racional del sonido que había impuesto el cristianismo. Pero también a la supervivencia de aquello que intenta someter el racionalismo moderno y su culminación con la sistematización de la tonalidad en el seno del proyecto ilustrado. La Ilustración lucha por fundar un espacio nuevo en lucha con el *homo religiosus*. El peligro siempre latente es que el fondo dionisiaco domesticado anhela retornar. Por eso la Ilustración es una pedagogía eterna que des-encanta el mundo: la razón científica no puede operar sobre un cuerpo y un mundo encantado o divinizado. Si el surgimiento histórico de la ópera constituye esa represalia de dioses destronados mediante una ideología de retorno, la emancipación de la disonancia y su manifestación culminante en Schoenberg constituye la última materialización musical de la conciencia de lo trágico en occidente. La disonancia como sombra acecha a lo largo de toda la historia, por esa razón Soler se referirá al “tambaleante edificio de la tonalidad.”⁷¹

Recapitulando, el establecimiento de una esfera cristiana en la historia da lugar a una intrahistoria que queda relegada por el dominio de los valores de aquélla. El primer desafío paradigmático tiene lugar en el Renacimiento. Schoenberg atacando “el fundamento de lo que se creía debía ser la música”⁷² recoge el testigo de la misma operación, frente al bastión racionalista de la tonalidad. Lógicamente no existe una identificación de la esfera cristiana con el racionalismo moderno sin más. La respuesta de

⁷⁰ SOLER, Josep. *La Música* (II)...., p.142.

⁷¹ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis*...., p.67.

⁷² *Vid.* nota 64.

la historia de la música en la emergencia de la Ópera y las manifestaciones de la segunda Escuela de Viena respectivamente, iguala a ambas en tanto que constituyen respuestas a las trayectorias privilegiadas por la historia de occidente.

En el mismo sentido, no se trata en Soler de una condena de la tonalidad como tal, sino de la omnipresencia planificada de ésta en la cultura occidental y de su trasnochada defensa que acude a un iusnaturalismo arbitrario. En este sentido, la consideración soleriana recuerda la concepción de Leibowitz al respecto:

Se ignora generalmente lo que significa la tonalidad. Se la considera una especie de fenómeno natural, gobernado por leyes naturales, como el crecimiento de las plantas, una caída de agua o la ley de la gravitación; o bien se imagina que los principios del sistema tonal, creados y concebidos por el hombre, han adquirido un carácter “eterno” que la evolución sólo podrá modificar de manera ligera y superficial.⁷³

Con dicha crítica el sistema tonal queda relegado en la obra de Soler a una *pseudoexistencia* histórica, sólo defendido a causa de un prejuicio heredado.

La división en dos mundos que establece desde *La música* tiene pues, su raíz en la crítica de la modernidad de herencia nietzscheana y en gran parte en la respuesta que ofrece el pensamiento radical de Adorno. En el período que denomina *era tecnológica*, que llega hasta nuestros días, Soler advierte del culto a la “eficacia” y del riesgo de una extinción del fenómeno musical y de la misma posibilidad del pensar. Como en Adorno, se insiste en que el pensamiento puesto al servicio del dominio, deja de ser crítico y está al servicio de su propia aniquilación. En la estética de Soler, la música es un fenómeno del pensamiento en sentido profundo –cuestión a la que volveremos una y otra vez–, por esa razón, la amenaza que se cierne sobre ella no es ajena a la que nos hemos referido. También ella como el pensamiento, puede ser reducida a mera *técnica* en nuestra era.

Pero todo lo que hemos dicho hasta ahora no quiere decir otra cosa que Soler entiende la música no como lenguaje propiamente, sino como *símbolo*. Así pues, si antes citábamos

⁷³ LEIBOWITZ, René. *La evolución de la música: de Bach a Schönberg*. Nueva Visión. Buenos Aires 1957 (Trad. de Jorge Grisetti), p.131.

las palabras de Soler, “lo que aterroriza en la música de Schönberg no es la disonancia: es la patentización de aquello que estaba oculto, latente, pero no expresado...”,⁷⁴ lo que debemos decir pues ahora, es que “lo que aterroriza” en esa música es su condición de *símbolo* o *suceso simbólico*, operación que no finaliza en una asunción conceptual. De hecho, un análisis en profundidad de cuestiones como la evolución del lenguaje armónico en Soler, la presencia de citas más o menos explícitas o el tratamiento instrumental en sus obras, no dejan de hacer referencia a la dimensión simbólica que las fundamenta.⁷⁵ Qué implica y de qué manera se entiende la noción de símbolo y la música como símbolo en la estética de Soler es algo a lo que nos dedicaremos con atención más adelante –tanto en otros apartados de este capítulo como en capítulos siguientes– para valorar la hipótesis que aquí sólo anunciamos. Únicamente apuntaremos que esta concepción asoma ya tímidamente en las reflexiones del Soler de juventud, con implicaciones éticas que cada vez tendrán mayor importancia:

El arte actual –y el de siempre– tiene una función muy delicada: ser un camino y ser un testimonio; esto quiere decir que un músico, un pintor, que quieran ser responsables, deben tener un concepto muy claro y asumir su responsabilidad con todas sus consecuencias.⁷⁶

El hecho de que Soler hable de un *camino* y un *testimonio* como función doble del arte en el contexto de su ensayo sobre música religiosa nos remite a inquirir sobre la condición simbólica del hecho musical, que viene tanto a añadirse a su realidad histórica y material, como a desbordar su significado, poniéndolo en relación con otros campos del conocimiento. *Camino*, porque debe abrir un espacio o ámbito peculiar en el que tenga lugar un encuentro; *testimonio*, porque la presencia de una ausencia que tiene lugar en el suceso simbólico es de carácter sagrado.

⁷⁴ Vid. nota 64.

⁷⁵ Tanto Medina en su monografía sobre el compositor (MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*) como Bruach en su tesis doctoral (BRUACH, Agustí. *Las óperas de Josep Soler...*) o Charles al dedicarse exclusivamente al análisis de su música serial (CHARLES, Agustí. *Dodecafonismo y serialismo en España...*, pp. 251-299), hacen referencia a dicha concepción simbólica del lenguaje musical en Soler.

⁷⁶ “L’art actual –i el de sempre– té una funció molt delicada: ésser un camí i ésser un testimoni; això vol dir que un músic, un pintor, que vulguin ésser responsables, han de tenir un concepte molt clar i han d’assumir llur responsabilitat amb totes les seves conseqüències.” SOLER, Josep. “La música religiosa actual I...”, p.34.

2. La sociología dialéctica y crítica en los procesos históricos

Al abordar lo que hemos denominado *aspecto estético-histórico* hemos indicado que los primeros ensayos de Soler incorporan categorías de la sociología dialéctica de Adorno. Aquí volveremos a él para comprobar en qué medida influye en los presupuestos teóricos que subyacen en la filosofía de la historia de Soler, más allá de una sensibilidad común a ambos que los sitúa como testimonio del final de una época, lugar desde donde dirigen su crítica contra un presente con el que se sienten incómodos, compartiendo una mirada intempestiva que se alimenta del pasado, la mirada de aquel que se niega a ser del todo comprendido en su tiempo en la medida en que lo intempestivo es aquello que no se puede pensar del todo. Aunque nuestra referencia a Adorno es tangencial y se centra exclusivamente en determinados aspectos de su pensamiento en razón de su influencia sobre Soler, no podemos dejar de glosar brevemente algunos rasgos capitales de su obra que nos aportan mayor comprensión de aquellos aspectos, principalmente en el campo de la estética y la filosofía de la historia.

El trasfondo de las circunstancias históricas en las que (y desde las que) piensa Adorno determinan con tal intensidad su obra –en el horizonte de la cual está la crisis del individuo y de la racionalidad– que cabe tenerlas en cuenta desde un principio y en cada momento.⁷⁷ En términos generales, Adorno es heredero de la crisis de finales del XIX y el fin de la filosofía como saber global y totalizador, con lo que el proyecto ilustrado que recibió su culminación en el gran sistema hegeliano acabó en el “modesto” trabajo del filósofo, quien desde entonces desenvuelve sus reflexiones en la más definitiva precariedad. El proceso tuvo lugar como un movimiento que fue de la reconciliación absoluta a la trágica experiencia de vivir sin principios unificadores o fundamentadores. El proyecto emancipador se puso en cuestión hasta desmantelarlo, mostrar sus vergüenzas y declararse inútil, abandonando todas sus aspiraciones tras la Segunda Guerra Mundial. De hecho sus ensayos pueden ser leídos como una respuesta al totalitarismo nazi y a partir

⁷⁷ “La capacidad para la metafísica está paralizada porque lo que ocurrió le destruyó al pensamiento metafísico especulativo la base de su compatibilidad con la experiencia” (ADORNO, Theodor. “Dialéctica Negativa” en *Obra completa*, 6. Akal. Madrid, 2011 (Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. 3ª ed. 1ª ed. de 2005), pp.331 y 332).

de ello, como la reivindicación de una filosofía de la historia que no olvide todas las injusticias cometidas contra las víctimas de una historia escrita por el conocimiento y la práctica dominante, hasta llegar a convertir el mismo conocimiento en utopía.⁷⁸ Los errores que Adorno diagnostica en el orden gnoseológico de la tradición filosófica occidental explican y desenmascaran los errores en todos los ámbitos (político, sociológico, ético, estético...). De ese modo, su crítica llevada a cabo contra una filosofía basada en el principio de identidad es el punto de partida de su crítica a la tiranía racional en sentido amplio; una tiranía que no deja expresarse a la realidad, al mundo, con sus tensiones y grietas, porque antes le ha impuesto su propia estructura, buscando el reflejo de su propia imagen en lugar de intentar comprenderla.⁷⁹ Las oposiciones a partir de las cuales se construye toda la filosofía adorniana proceden directamente de la dialéctica hegeliana,⁸⁰ pero Adorno se distancia de ella en la medida en que ésta termina recayendo en la identidad poniendo la dialéctica al servicio de una síntesis reconciliadora, que es para Adorno falsa reconciliación en la medida en que se alcanza al precio de aniquilar la diferencia.

Esa tendencia a la totalidad del principio de identidad, no deja lugar a la expresión de la diferencia como tal sino de forma subalterna, como negación de lo idéntico proclamado de antemano. Y por lo tanto, fuera de la posibilidad de integrarse en el conocimiento. Para Adorno las circunstancias históricas convierten la cuestión en una urgencia coyuntural, de tal manera que la negatividad de lo no-idéntico es necesaria para que la dialéctica sea verdaderamente crítica y no legitimadora de lo dado, así como que lo históricamente reprimido se pueda expresar en el contexto de una cultura moderna que en el despliegue de la razón abstracta instrumental, elimina toda heterogeneidad respecto a lo idéntico.

⁷⁸ WELLMER, Albrecht. "La unidad no coactiva de lo múltiple. Sobre la posibilidad de una nueva lectura de Adorno" en WELLMER, A. y GÓMEZ, V. *Teoría crítica y estética*. Universitat de València, 1994, p.18.

⁷⁹ Adorno recoge en esto el concepto freudiano de *proyección* y mediante una crítica de la teoría del conocimiento kantiana, lo aplica al ámbito más amplio de toda percepción. En el análisis del fascismo y la esencia del antisemitismo se hacen explícitas ambas referencias. *Vid.* ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. "Dialéctica de la Ilustración" en *Obra completa*, 3. Akal. Madrid, 2007 (Trad. de Joaquín Chamorro Mielke), pp. 202-208.

⁸⁰ RIPALDA José María. "Lo político imposible" en MUÑOZ, Jacobo (ed.). *Melancolía y verdad. Invitación a la lectura de Th. W. Adorno*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2011, p.135.

La misma ratio que, de acuerdo con el interés de la clase burguesa, había derruido el orden feudal y la forma espiritual de su reflexión, la ontología escolástica, frente a las ruinas, su propia obra, sintió enseguida miedo al caos. Tembló ante lo que, por debajo de su ámbito de dominio, perduraba amenazador y se fortalecía proporcionalmente a su propia potencia. Ese miedo marcó en sus inicios el modo de conducta en conjunto constitutivo del pensamiento burgués: neutralizar a toda prisa cada paso hacia la emancipación mediante el reforzamiento del orden.⁸¹

Su insistencia en la dimensión negativa intenta interrumpir constantemente el discurso afirmativo de la razón instrumental, tanto como mantener el carácter crítico del pensamiento, siempre amenazado de caer en una regresión, y su reconocimiento de los propios límites y finitud.

Desde ese aparato crítico-teórico se construye su estética, que piensa el arte principalmente desde la música y en términos musicales. Pero la estética no será un aspecto más de su pensamiento, sino el campo de realización más desarrollado: el arte tiene un contenido de verdad y la estética será tan necesaria como él, aunque deber ser una estética que no le escamotee ni un ápice de su potencial negativo.⁸² La crítica social será inmanente a la forma artística, y en ello radicará a la vez su trascendencia más allá de lo fáctico y de lo ratificado como real por la razón.⁸³

Para Adorno la obra de arte es fruto de una dialéctica entre *Forma* y *Expresión*. En el principio constructivo se juega el desarrollo de la historia en la medida en que tanto la *forma* como los *materiales* son de naturaleza histórica. El momento primigenio de la obra tiene ante sí pues, la sedimentación histórico-objetiva por un lado, y la intervención mediadora y desequilibrante de una subjetividad antagónica por el otro. De este modo, la

⁸¹ ADORNO, Theodor. "Dialéctica Negativa...", p.31.

⁸² ADORNO, Theodor. "Teoría estética" en *Obra completa*, 7. Akal. Madrid, 2004 (Trad. de Jorge Navarro Pérez), p.24 y ss.

⁸³ "Como el mundo ha sobrevivido a su propio hundimiento, necesita el arte como su historiografía inconsciente. Los artistas auténticos de la actualidad son aquéllos en cuyas obras resuena el horror extremo." (ADORNO, Theodor. "Intervenciones" en *Obra completa*, 10 (Vol.2). Akal. Madrid, 2009, p.443).

tensión dialéctica de la obra existe hacia dentro y también hacia fuera porque en tanto que apariencia, persigue la superación dialéctica del embuste social refutando con la apariencia misma, la apariencia del escenario en el que vive, utilizando su misma fuerza para hacerla caer,⁸⁴ cuestión explícita en la reflexión adorniana sobre la relación de la nueva música con la sociedad.⁸⁵ En este sentido, Wellmer recoge el problema de la verdad en el arte y con ella esa tensión irresoluble entre verdad y apariencia en el concepto de *adecuación* (*Stimmigkeit*) de Adorno:

Por mor de la verdad esa producción [artística] se ve empujada a la revuelta contra la apariencia estética, de la que sin embargo no puede zafarse. Verdad y apariencia designan dos polos de aquello que Adorno llama la “adecuación” estética, el “acierto” estético, es decir, el “dar en el clavo” una obra de arte, la *Stimmigkeit* de la obra de arte; pero verdad y apariencia se repugnan a la vez la una a la otra. El gran arte quiere ser verdadero, esta es la tesis de Adorno; la mencionada “adecuación” *Stimmigkeit* estética sólo es posible a condición de tal verdad, por eso el arte ha de volverse contra la apariencia estética, contra todo aquello que en ella sea puramente ilusivo. Y sin embargo intenta en vano desprenderse de su carácter de apariencia, pues aquello que la convierte en arte, es decir, esa *Stimmigkeit* o adecuación estética, es inseparable de la apariencia estética.⁸⁶

La adecuación entre forma y contenido combate precisamente la traición de la primera sobre el segundo para que el dolor sea expresado de manera crítica, para que no sea asimilado nunca por la cultura como un objeto más. Donde se juega el compromiso es en

⁸⁴ RIUS, Mercè. *T.W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad*. Laia. Barcelona, 1984. p. 72.

⁸⁵ “La nueva música, que no puede arbitrariamente intervenir por sí misma en la lucha sin vulnerar con ello su propia consistencia, como bien saben sus enemigos, toma contra su voluntad posición en ella al renunciar al engaño de la armonía que se ha hecho insostenible frente a la realidad que marcha hacia la catástrofe. El aislamiento de la música moderna radical no deriva de su contenido asocial, sino del social, pues, por su pura calidad y tanto más vigorosamente cuanto más pura, hace que ésta aparezca, señala el desorden social en lugar de volatilizarlo en el engaño de una humanidad ya presente.” (ADORNO, Theodor. “Filosofía de la nueva música...”, p.117).

⁸⁶ WELLMER, Albrecht. *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*. Cátedra. Madrid, 1996. (Trad. de Manuel Jiménez Redondo), p.196. Cabe entender aquí “apariencia” como *ratificación de lo fáctico*, de lo dado. Más allá de esto, podemos colegir las implicaciones que tiene en una propuesta como la adorniana, en la que la obra y el autor conservan ya como única vía legítima la esencialidad crítica y *por ende*, una soledad antagonica hacia la violencia que la sociedad puede ejercer sobre la obra.

la forma, que siendo negativa, debe constituirse en *pregunta* para el receptor. La obra de arte presentará la pregunta, el enigma, sin ánimo de resolverlo. Para Adorno, será la filosofía la que realizará su contribución crítica intentando hacerlo, lo cual es indispensable para la comprensión de la obra, que por otro lado nunca será completa.⁸⁷ Se trata de un camino del que no podemos salir y al que sin embargo debemos entrar. El enigma reposará en la técnica, entendida como dominio del material, al servicio de una aporía irreductible a la crítica:

La técnica tiene carácter clave para el conocimiento del arte; sólo ella lleva a la reflexión al interior de las obras; por supuesto, sólo a quien hable su idioma (...) La técnica es la figura determinable del enigma en las obras de arte, racional y no conceptual a la vez (...) la técnica de una obra está constituida por sus problemas, por la tarea aporética que la obra se plantea objetivamente.⁸⁸

Hay que entender la crítica adorniana al placer estético y a reducir la experiencia estética a la mera diversión, desde la dicotomía entre trabajo/ocio que impone una forma de placer producida por la industria cultural,⁸⁹ así como desde la identificación del placer en el peligroso mecanismo de la estetización, que como veremos pone en cuestión la legitimidad de la obra de arte.

La afinidad originaria entre el negocio y la diversión se muestra en el significado de esta última: en la apología de la sociedad. Divertirse significa estar de acuerdo (...) Divertirse significa siempre no tener que pensar y olvidar el sufrimiento incluso allí donde se muestra. La impotencia está en su base. Es, en verdad, huida, pero no, como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún. La liberación que promete la diversión es liberación del pensamiento en cuanto negación.⁹⁰

La sentencia de Adorno *Vergnügtsein heißt Einverstandensein* (“Divertirse significa estar de acuerdo”) debe ser adecuadamente situada en su contexto y acaso incluso matizada,

⁸⁷ RIUS, Mercè. “Adorno y Sartre: la estética del compromiso”. *Daimon. Revista de Filosofía*, nº 41, 2007, p.94.

⁸⁸ ADORNO, Theodor. “Teoría estética...”, p.283.

⁸⁹ MENKE, Christoph. *La soberanía del Arte*. Visor. Madrid, 1997, p.32.

⁹⁰ ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. “Dialéctica de la Ilustración...”, pp. 157 y 158.

pero no despojada de su significado. La estética negativa de Adorno no puede dejar de combatir un placer planificado y alimentado, que constituye la repetición mecánica de lo conocido, oponiéndose a la negatividad del arte en el seno de una sociedad articulada por tendencias totalizantes. Lo que él quiere salvar ante todo, es la eficacia crítica del arte.⁹¹

Por eso, la ética negativa de Adorno –en el contexto de una teoría negativa–, que tiene como horizonte inapelable las sociedades capitalistas cosificadas y *cosificadoras* de la intersubjetividad cuyas formas dominantes impiden la misma posibilidad de la acción moral,⁹² encuentra en el arte el modelo privilegiado para esa negativa: sustrayéndose a los principios que rigen esos sistemas sociales, practica una resistencia mediante una negativa al colaboracionismo con las formas de dominio, lo que convierte a la obra de arte en el lugar privilegiado de la crítica y la resistencia.⁹³ Se trata de poner de manifiesto, acentuar e iluminar nuestras ruinas; de ningún modo reconstruirlas o reconciliarse con el receptor.⁹⁴

Su crítica a la noción de totalidad en el ámbito filosófico, en el que la filosofía se ve obligada a revolverse de manera crítica contra la propia tradición mediante la dialéctica negativa, Adorno la traslada al arte y muy especialmente a la música. Su comprensión de la historia de la música traslada a ella el problema de la historia de la filosofía, de tal manera que la relación con el pasado en una y otra debe ser de naturaleza dialéctica. De hecho, se ha insistido especialmente en que Adorno comprendía la música como fenómeno eminentemente histórico, en oposición de aquellos que lo comprenden como *natural*.⁹⁵ Esto tiene consecuencias para su comprensión de conceptos fundamentales en

⁹¹ VILAR, Gerard. “Theodor W. Adorno: una estética negativa” en BOZAL, Valeriano (ed.) *Historia de las ideas estéticas...*, p.211.

⁹² LÓPEZ DE LIZAGA, José Luis. “No hay vida correcta en la vida falsa. La filosofía moral de Adorno” en MUÑOZ, Jacobo. *Melancolía y verdad...*, p. 179.

⁹³ ZAMORA, José A. “Th. W. Adorno y la praxis necesaria. Prolegómenos a una propuesta de ética negativa”. *Enrahonar*. Nº 28, 1997, p.31.

⁹⁴ Su concepción del arte como algo felizmente inútil apunta en esa misma dirección, que permite el espacio para lo que no lo tiene, es decir, para la utopía: “En medio de la utilidad dominante, el arte tiene realmente algo de utopía porque es lo otro, lo excluido del proceso de producción y reproducción de la sociedad, lo no sometido al principio de realidad” (ADORNO, Theodor. “Teoría estética...”, p.412).

⁹⁵ JAY, Martin. *Adorno*. Harvard University Press, 1984, p.134. También: BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and The Frankfurt Institute*. The Free

la música, así como para el emplazamiento histórico de la Segunda Escuela de Viena en sus ensayos sobre estética musical. Y esto en un sentido radical, porque lo que está en juego en su tarea crítica es la *legitimidad* del arte dada la configuración del mundo actual. El arte ya sólo tiene derecho a interrumpir el silencio, a *existir*, en la medida en que interroga, incomode, cuestione, convirtiéndose en testimonio⁹⁶ del sufrimiento y el dolor concreto y a la vez universal mediante su forma negativa (utilizando la apariencia para refutarla, siendo producto de lo que a su vez niega), su renuncia a la afirmación reconciliadora que pueda ser objeto de contemplación pasiva. Para Adorno, la amenaza que se cierne sobre la historia es la repetición del mal, hasta el punto de peligrar la posibilidad de que exista el futuro como tal.⁹⁷ Por eso, en la medida en que la forma artística genere preguntas e incomodidad en el receptor impidiendo una asimilación digestiva por parte de la cultura, introduce la diferencia en la identidad, neutralizando la repetición histórica. En este sentido, los límites entre ética y estética en Adorno se eliminan tal y como sucede en Soler, quien denuncia esa pasividad contemplativa que rebaja la música a circunstancia social:

La música, al menos la música que nosotros hacemos, no *aparece* [en cursiva en el original] en la vida de la gente. Hay que moverse, ir a los conciertos a buscarla, y lo cierto es que la gente cada vez se mueve menos. (...) La música se emplea para comer, leer o relajarse. A mí me parece que la función de una sinfonía de Schumann no es precisamente permitirnos descansar; pero así se usa, porque la música permite hacer otras cosas a la vez. Claro, hay obras que en vez de facilitar la digestión, la cortan. Por eso no se escuchan. Y por si fuera poco, hay gente que utiliza la música

Press. New York, 1977, p.43. De todas maneras, es una antítesis que seguramente hereda de la estética de Schoenberg, donde ya se pone de manifiesto una enfrentamiento entre una concepción de la forma musical como *naturaleza* (al modo de Schenker) y como *lenguaje* donde se cifra la evolución histórica, tal y como la entiende Schoenberg. (Para esto, *Vid.* BORIO, Gianmario. “Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation.” *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 126, nº. 2, 2001, pp. 250-274; o un estudio más reciente: ARNDT, Matthew. “Schenker and Schoenberg on the Will of the Tone”. *Journal of Music Theory*, Vol. 55, nº. 1, 2011, pp. 89-146).

⁹⁶ No quiere decir esto simple herramienta de denuncia, porque su negatividad está más acá de cualquier contenido expreso, antes incluso de concretarse.

⁹⁷ TAFALLA, Marta. “De Theodor W. Adorno a Rachel Whiteread. El arte anamnético” en MUÑOZ, Jacobo. *Melancolía y verdad...*, p.142.

como pretexto para escucharse a sí misma, vigilar las propias reacciones, como si estuviera ante un espejo.⁹⁸

Se pone de manifiesto la orientación dialéctica bajo la que se aborda el *aspecto estético-histórico* a la que nos referíamos en el apartado anterior, en la medida en que la inteligibilidad musical está sujeta a factores históricos –porque ésta, como en Adorno, se deposita en la forma, donde el filósofo alemán identifica una sedimentación histórico-objetiva– y debido a que la obra en Soler, también constituye una pregunta identificada con los procesos históricos: acudiendo a su etimología griega, la obra se identifica con la *historia* y la historia con la *pregunta*:

La labor del artista, creando y dejando a punto para su “interpretación” la obra que ha escrito, y obra que se entrega para el espectador es, en sí, no sólo una artesanía, sino también una indagación de este costado oscuro y negativo: la obra es *ἡστορία* (indagación) y pregunta, y cuanto más compleja y profunda es la pregunta más difícil se hace para el oyente (...) la apariencia engaña en ciertos detalles, pero muchas de las composiciones de Mahler, de Strauss o de la Escuela de Viena podrían hablarnos de esta determinada característica, y ésta es, creemos, la señal de que la obra que interroga –en la que belleza y bien se confunden– interroga y “busca” saber cuál es su forma y qué estructura y forma la define y lo hace con la mayor urgencia, intensamente, con grave profundidad, y su interrogación, por este hecho, la hace casi opaca y de difícil comprensión.⁹⁹

Y esto en razón del sentido y la dirección primordial de la historia de la música occidental, que para Soler consiste desde la Edad Media en un proceso de aumento progresivo de

⁹⁸ COHEN, Marcelo. “Josep Soler: música sin concesiones” [entrevista]: *La Vanguardia*, 22 de marzo de 1983.

⁹⁹ SOLER, Josep. *Otros escritos y poemas*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1999, pp. 17 y 18. En este sentido, Soler adopta hacia la obra y la historia de la música la actitud de Winckelmann, cuando se refiere a la historia del arte –en su momento fundacional– no como una narración de hechos distribuidos en períodos, sino que apelando al sentido de *ἡστορία* en Grecia, a una indagación teórica que pregunte por la esencia del arte (WINCKELMANN, Johann J. *Historia del arte de la Antigüedad*. Akal. Madrid, 2011, p.5).

complejidad,¹⁰⁰ determinado por esa constante ιστορία, una indagación y pregunta depositada como sostiene Adorno en la forma, en

unas organizaciones unificadoras de fenómenos musicales, justificadas por la voluntad del compositor que las concreta con su trabajo artesanal y las acepta haciéndolas derivar de un largo proceso histórico por el que las agregaciones sonoras son cada vez más complejas, más “agresivas” y, al mismo tiempo, más aceptables.¹⁰¹

En este sentido, la historia de la música en su acepción occidental es la de la búsqueda incesante de un orden que se transfiere al porvenir en el que cada obra es el eslabón de una larga cadena, forma parte de un hilo biológico.¹⁰²

Si Oriente –India, Java, el Islam–, sabe hallar un sonido petrificado, intentando detener el tiempo, Occidente quiere organizar este tiempo, hacerlo suyo y, a la vez, patentizar su extensión, su duración: mostrar el transcurrir. El fenómeno musical, en Occidente, es un esfuerzo para fijar este paso a través de unas leyes y un orden; conseguido este orden, demarcado y precisado, se entrega al futuro para que, de nuevo y a través de sus posibilidades de comprensión y su propia manera de aprehenderlo, lo haga vivir ya fecundado y capaz de expresarse con unos esquemas y unas ideas idénticas pero, al mismo tiempo, formalmente diferentes.¹⁰³

El encadenamiento histórico en Soler es de naturaleza dialéctica, y aunque haya una dimensión que aparentemente se sustrae a la dialéctica en el proceso creativo,¹⁰⁴ ese movimiento dialéctico se mantiene hacia la tradición en la medida en que reposa en el material, así como también hacia el receptor de la obra, donde se encuentra coagulada. Lo que aparentemente se sustrae es la apropiación subjetiva del material; sólo aparentemente porque es precisamente lo que permite el encadenamiento histórico entendido como una constante articulación de pregunta-respuesta entre la estructura histórica y la solución subjetiva del problema. En este sentido, la pregunta depositada en

¹⁰⁰ SOLER, Josep. *Fuga, Técnica e Historia...*, p.76.

¹⁰¹ SOLER, Josep. *Otros escritos...*, p.16.

¹⁰² De esto podemos deducir que sólo la música que contribuye a esta operación forma parte de dicha historia.

¹⁰³ SOLER, Josep. *La Música (II)*..., p.138.

¹⁰⁴ SOLER, Josep. *Fuga, Técnica e historia...*, p.79.

la forma a la que hacíamos referencia se dirige desde la obra hacia el receptor y también desde aquella hacia la tradición, en la que se produce para Soler un desfase entre *técnica* y *expresión*. Así lo expone al dar razón del desarrollo de la forma fuga, que mientras corresponde, en su opinión, a la Edad Media desde una dimensión expresiva, no encuentra su desarrollo técnico hasta el Renacimiento:¹⁰⁵

El “retraso” (...) con que apareció y se desarrolló una forma que habría hallado su justa expresión en la edad media, en la edad del reino del número y la magia, sólo puede comprenderse por el desfase existente siempre entre técnica y expresión: lo “sentido”, lo que se comunica, viene articulado y penetrado —existe como acto—, a través de un potencial que se va creando en el inconsciente del artista, y este potencial lo genera y define la época en que él vive; así, la obra realmente innovadora, “nueva”, es siempre posterior al momento en que parece “debía” haberse escrito.¹⁰⁶

La técnica es concebida de manera análoga en la dialéctica negativa de Adorno. En su estudio monográfico sobre Mahler, intercala una breve consideración sobre la expresión en la música, donde reconoce una tensión dialéctica entre dos elementos¹⁰⁷ —uno *racional-constructivo* (dominio lingüístico del material) y otro *mimético* (expresión como resistencia al dominio)—: en esa dialéctica sin reconciliación consiste toda la historia de la música:

En cuanto llena de expresión, la música se comporta mimética, imitativamente, a la manera de gestos que reaccionan a un estímulo al que se igualan en el reflejo. En la música este elemento mimético va poco a poco enfrentándose al racional, al dominio sobre el material; **la manera en que se liman uno al otro constituye su historia**. No se reconcilian: también en música el principio racional, el de la construcción, tiraniza al mimético. Éste tiene que afirmarse polémicamente, instaurarse a sí

¹⁰⁵ Momento histórico de desintegración socio-económica con el paulatino auge de la burguesía, en el que la técnica se emancipa de su funcionalidad: “Ya no se trataba de “embellecer” el canto llano sino de organizar estructuras musicales lógicas y comprensibles para la alta burguesía y la corte, en el renacimiento y el barroco, y para la media burguesía y el proletariado, en el período que se extiende desde la Revolución Francesa hasta nuestros días.” (*Ibid.*, p.78).

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.77.

¹⁰⁷ En el contexto de esa dialéctica entre *forma* y *expresión* a la que hacíamos referencia antes (*Vid. supra*).

mismo; *espressivo* es la protesta consentida, recibida, de la expresión contra la proscripción que sobre ella cayó.¹⁰⁸

Soler y Adorno comparten una concepción dialéctica de la historia de la música, articulada mediante la identificación de la forma con una pregunta dirigida al receptor que hace posible el encadenamiento histórico y por lo tanto, con el lugar donde se desdibujan los límites entre ética y estética. Si entendemos la dialéctica como la relación entre la interpretación de una realidad y la superación de ésta mediante su transformación, asociada al sustantivo *compositor* quiere decir que el material musical que éste recibe en herencia constituye una pregunta que se supera en el movimiento de una obra a la siguiente, integrándola. Cada obra es, en este sentido, una respuesta a la pregunta que constituye la anterior.¹⁰⁹ Y dicha respuesta es dialéctica porque deshace la pregunta precedente. Esto tiene que ver con la *técnica*, en la medida en que como sostiene Adorno “la técnica es la figura determinable del enigma en las obras de arte” y “la técnica de una obra está constituida por sus problemas, por la tarea aporética que la obra se plantea objetivamente.”¹¹⁰ Y aquí, en el énfasis en el carácter interrogativo, negativo y problemático de la forma Soler y Adorno coinciden más que en ningún otro aspecto. Adorno sostiene que:

La inhumanidad del arte debe sobrepasar a la del mundo por mor de lo humano. Las obras de arte tratan de resolver los enigmas que el mundo plantea para enredar a los hombres. El mundo es la Esfinge, el artista, su Edipo cegado, y las obras de arte se parecen a la sabia respuesta de éste que arroja a la Esfinge al abismo.¹¹¹

Mientras que Soler utiliza la misma imagen para referirse a lo que denomina “estructura de la emoción”, en una dialéctica que permanece siempre abierta:

La esfinge expresa e interroga con sus enigmas, pero la solución a estos –la respuesta– a través de la obra de arte, es un enigma arcano aún mayor y más

¹⁰⁸ ADORNO, Theodor. “Monografías musicales. Mahler. Una fisionomía musical” en *Obra completa*, 13. Akal. Madrid, 2008 (Trad. Alfredo Brotons Muñoz), p.168. El destacado es nuestro.

¹⁰⁹ SOLER, Josep. *Fuga, Técnica e Historia...*, p.78.

¹¹⁰ *Vid.* nota 90.

¹¹¹ ADORNO, Theodor. “Filosofía de la nueva música...”, p.118.

profundo: el arte se halla en la búsqueda de una respuesta y ésta –por su misma esencia– es ambigua: el oráculo no afirma ni niega, emite signos y éstos continúan el diálogo –que nunca verá su fin– con la esfinge, inasible pero presente e inevitable.¹¹²

Por esa razón, el modelo para uno y otro, es la Segunda Escuela de Viena y Schoenberg,¹¹³ compositor que Adorno calificó de *dialéctico*,¹¹⁴ término no meramente retórico sino conceptual y que posteriormente le servirá de fundamento teórico-crítico.¹¹⁵ Esa dimensión dialéctica es la que destaca Adorno cuando señalando la legitimidad histórica de la obra de Schoenberg afirma:

Con Schönberg se acaba la comodidad. Schönberg denuncia un conformismo que degrada la música a un parque natural de modos infantiles de comportamiento en medio de una sociedad que sabe desde hace mucho tiempo que sus presos sólo la pueden soportar si les concede una cuota de felicidad infantil controlada. Schönberg peca contra la división de la vida en trabajo y tiempo libre; reclama para el tiempo libre una especie de trabajo que podría perjudicar al trabajo.¹¹⁶

Los análisis de Adorno sobre la obra de Schoenberg –como el caso de la lectura en clave psicoanalítica de la relación entre la música y la protagonista de *Erwartung*– han tenido su eco en estudios posteriores y se han revelado influyentes, determinando en muchas ocasiones su recepción.¹¹⁷ Así ha sucedido también con la interpretación adorniana sobre su posición en la historia, que acentúa su aislamiento forzado pero al mismo tiempo su

¹¹² SOLER, Josep. *Fuga, Técnica e Historia...*, p.138.

¹¹³ “Ellos nos sirven de modelo –muy en especial– en quien contemplarnos y a quien imitar a pesar del incierto futuro que intuimos y sobre el que, con temerosa ingenuidad, intentamos no indagar demasiado.” (SOLER, Josep. *Música y ética*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2011, p.21. 1ª edición en La Porta Clàssica, Barcelona, 2006).

¹¹⁴ ADORNO, Theodor. “Impromptus” en *Obra completa*, 17. Akal. Madrid, 2008, p.211.

¹¹⁵ Todo *Filosofía de la nueva música* y especialmente la conocida contraposición Schoenberg-Stravinsky puede (y quizá debe) leerse a partir de la propuesta adorniana de una filosofía dialéctica, entendiendo ésta tal y como la entendía Adorno (*Vid. supra*).

¹¹⁶ ADORNO, Theodor. “Prismas” en *Crítica de la cultura y sociedad I*. Akal. Madrid, 2008, p.134.

¹¹⁷ KEATHLEY, Elizabeth. “Interpreting *Erwartung*: collaborative process and early reception” en AUNER, Joseph y SHAW, Jennifer (ed.) *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge University Press, 2010, p.86.

desvinculación voluntaria del entorno y del público que asegura en último término, para el filósofo, la legitimidad de su obra —entendida como una especie de desesperado mensaje en una botella enviado por un naufrago desde una isla desierta¹¹⁸—. Esta retórica que llegó en alguna ocasión a irritar a Schoenberg¹¹⁹ hay que situarla en el contexto de la teoría crítica a la que nos hemos referido antes, que enfatiza la ruptura, el valor emancipador y el antagonismo hacia la cultura burguesa. Adorno se refiere a una cierta aproximación reconciliadora de Schönberg hacia el público en su obras tardías; y aún así, atribuye a su obra un carácter de *necesidad*, de *fatalidad*, que al mismo tiempo que la legitima históricamente la aleja del público:

La inexorabilidad de Schönberg y su talante reconciliador están en la más profunda relación recíproca. La música inexorable representa la verdad social contra la sociedad. La reconciliadora reconoce el derecho a la música que la sociedad, aunque falsa, aún posee, así como ésta, aunque falsa, se reproduce y con ello aduce objetivamente, por el hecho de sobrevivir, elementos de su propia verdad.¹²⁰

En la estética adorniana, la hostilidad hacia la obra de arte abre la puerta a que ésta se convierta en conocimiento, lo que constituye toda una declaración de principios. Partiendo del análisis de la hostilidad hacia la música de Schoenberg, el pensador alemán formula la distinción *geschlossene Kunstwerk / fragmentarische Kunstwerk* (*obra de arte cerrada / obra de arte fragmentaria*). Sólo ésta última tiene valor de conocimiento *radical* en la medida que, crítica y fragmentaria, acentúa la contradicción con lo real. Partiendo de las categorías kantianas del conocimiento como articulación de sujeto y objeto, Adorno considera que sólo ésta participa del pensamiento, operando sobre la disgregación de esa identidad *sujeto-objeto*.

La obra de arte cerrada asume el punto de vista de la identidad de sujeto y objeto. En su disgregación, la identidad se revela como apariencia y el derecho del conocimiento, que contrasta recíprocamente a sujeto y objeto, como el mayor, como el moral. La nueva música absorbe en su propia consciencia y en su propia

¹¹⁸ ADORNO, Theodor. “Filosofía de la nueva música...”, p.119.

¹¹⁹ STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Schönberg. Vida, Contexto, Obra*. Alianza. Madrid, 1991 (trad. Ana Agud), p.413.

¹²⁰ ADORNO, Theodor. “Filosofía de la nueva música...”, p.110.

configuración la contradicción en la que se encuentra con respecto a la realidad. En tal actitud se aguza hasta convertirse en conocimiento.¹²¹

Soler reclama en ocasiones la necesidad de un encuentro problemático entre la obra y la sociedad.¹²² Como en Adorno, la obra materializa la esencia dialéctica existente entre ambas. Aún así, el universo estético expresionista y su ascendencia romántica está mucho más presente en Soler:

El arte es libre, como libre es el artista; ningún régimen, ningún sistema político, ninguna dirección pueden coaccionarlo: el artista es libre y por ello su obra nunca es fácil. Si se distancia del oyente, peor para éste: el arte es cruel y debe serlo cada día más y más.¹²³

Así, el carácter de *verdad* de la obra queda patente en razón de dicha dialéctica:

El arte, para el compositor que esto escribe, es un medio de aumentar el nivel de angustia y cree que todo artista necesita afirmar –sin jamás querer huir– aquel fondo básico y esencial de angustia –hacia el futuro y, muy en especial, hacia el pasado– que es el potencial que abre paso, es pórtico, a la obra de arte; éste no es sublimación de una neurosis ni medio de curación para ella: debe ser un modo de aumentarla y así hacerla aún más patente y fuerte.¹²⁴

Por esa razón, “la esencia de una arte auténtico y de un artista auténtico está sólo en la angustia de su soledad y en la falta de todo apoyo”.¹²⁵ Bajo este punto de vista, la *autenticidad* del arte consiste en constituirse como testimonio del individuo contemporáneo. En este sentido, la música revela desde su propia estructura, el

¹²¹ *Ibid.*, p.112.

¹²² Así lo reconocía abiertamente y con grandes dosis de sarcasmo, con motivo del estreno de *Edipo y Yocasta* en el Teatro del Liceo: “Para un compositor vivo, hoy día, es muy aburrido y frustrante que sólo haya aplausos” (MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. “Josep Soler: el arte como necesidad interior”. *Scherzo* nº 6, julio-agosto, Madrid, 1986, p. 75).

¹²³ SOLER, Josep. “Notas sobre la Ópera Edipo y Yocasta” en *Escritos sobre música...*, p.30.

¹²⁴ SOLER, Josep. “Sobre ética y estructura musical” en *Ibid.*, p.393.

¹²⁵ SOLER, Josep. “Sobre la estructura del acto creador en música” en *Ibid.*, p.59. El caso de la Segunda Escuela de Viena resulta, en ese encuentro problemático, paradigmático y ejemplar para Soler (SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p.48 y 49).

antagonismo nacido de un conflicto de intereses sin reconciliación posible en el seno de una sociedad que tiende hacia la estandarización, comercializando y por ende desarmando toda comunicación: precisamente el último reducto de negatividad crítica frente a lo establecido. Para Soler, en la *era tecnológica* el absolutismo del mercado impone sus necesidades a todas las actividades, convirtiéndolas en mercancía. La música también corre ese riesgo, por lo que constituirse como testimonio de esta relación dialéctica entre obra y sociedad no sólo no compromete la autonomía artística sino que la garantiza, contra los embates de esa potencia homogeneizadora y *profanadora*. Ser testimonio no convierte en utilitaria la obra. Al contrario, manifiesta su *autenticidad*, porque ésta debe estar despojada de cualquier necesidad externa a ella:

La obra de arte sólo vive por el deseo y muere por la utilidad: sólo un arte “inútil”, un arte en sí y por sí, puede mantenerse y existir como tal; cualquier obra que haya sido hecha con una intención utilitaria o bien mediante presiones condicionantes de un grupo de vanguardia o un partido político, u obligada por la moda de un momento determinante, esta obra jamás podrá poseer aquella condición básica que le da vida como tal: la necesidad interior guiada y obligada por la fuerza externa de un impulso trascendente y sagrado que la mueve sin coacciones ni condiciones “humanas”.¹²⁶

La misma concepción dialéctica de la historia de la música, permite a uno y otro desarrollar una crítica de las vanguardias contemporáneas desde la distinción con las *históricas*, en las que se emplaza la obra de Schoenberg. Precisamente el peligro de esterilidad se cierne sobre el arte actual en la medida en que no parte de un profundo conocimiento de la tradición, lo que impide ese encuentro dialéctico con ella. Porque la capacidad de crear surge de dicha dialéctica y no del vacío:

Cómo debería relacionarse el arte actual, por cuanto respecta a su problemática, con el vanguardismo del pasado está muy claro, y los artistas importantes lo saben. El anticonvencionalismo es imprescindible; las formas retornan sólo en el interior de las obras, no como una imposición heterónoma. Con toda consciencia, las obras tienen que medirse con el estado histórico de sus materiales; no deben entregarse al material de una manera ciega y fetichista, tampoco deben imprimir al material desde

¹²⁶ SOLER, Josep. “El significado del artista en la sociedad actual” en *Escritos sobre Música...*, pp.120 y 121.

fuera intenciones subjetivas (...) Las obras importantes de esa época debían buena parte de su fuerza a la fecunda tensión con algo heterogéneo a ellas, con la tradición contra la que se rebelaban. Ésta todavía estaba frente a ellas como un poder, y precisamente los artistas más productivos tenían mucho de ella en sí mismos. En la fricción con esta tradición se perdió mucho de la coacción que inspiró esas obras. La libertad es total, pero sin su contrario dialéctico amenaza con transcurrir en vacío, y ese contrario no se podía conservar por voluntad.¹²⁷

Es lo que en Soler se formula como pérdida de la condición de *pregunta* de la obra –a la que hacíamos referencia antes– con la paralela pérdida actual de los valores que envolvían el fenómeno de la música, que

(...) ya no surgen de lo más interior del hombre y no interrogan la obra y a quien la está escuchando; pero en esta edad del temor y la más extrema ansiedad, aún cabe el detenerse para dejar que la obra se enfrente a nosotros y, asimismo, ya que no sabemos interrogarla, sea ella quien nos presente la pregunta sobre su existencia.¹²⁸

El olvido de la dimensión histórica del material es aquello que Soler denuncia:

La estructura básica, como cimiento del trabajo lógico y artesanal, es una estructura histórica, derivada de unas conquistas ya establecidas y aceptadas como válidas; cualquier “adelanto”, si no está apoyado y fundamentado en el pasado, es un avance en falso, un camino ciego, ya que las estructuras mentales son siempre estructuras de derivación, no son cuánticas sino aditivas. Así, el arte es un camino, soterrado a veces, pero ininterrumpido.¹²⁹

¹²⁷ ADORNO, Theodor. “Intervenciones...”, pp.441-443.

¹²⁸ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p.47.

¹²⁹ SOLER, Josep. *Fuga, Técnica e Historia...*, p.81. Cosa de la que Adorno ya era consciente cuando afirmaba, en su conocido texto *El envejecimiento de la nueva música*, que a diferencia de lo que observaba en los años cincuenta, en el movimiento emancipador del que participó la Segunda Escuela de Viena “sus valores particulares dependían en parte de su relación con los sonidos tradicionales que ellos negaban y que conservaban a modo de recuerdo en la negación y en parte de su posición en la estructura global de la composición, que al mismo tiempo transformaban.” (ADORNO, Theodor. “Disonancias...”, p.153) Aislar el material de todo elemento ensimismados por la novedad y depositar en él un sentido autosuficiente e independiente de la historia, conduce a la esterilidad y neutralización de su potencia crítica y creativa. Con

Bruach utiliza el calificativo de *epígono* para definir a Soler en el “Preludio” de su tesis *Las óperas de Josep Soler*; en este caso, para destacar el carácter ético de su postura frente a la historia de la música.¹³⁰ Pero prácticamente en cualquier análisis o estudio que se haya hecho sobre la obra de Soler se destaca por encima de todo su carácter conservador. En efecto, la coyuntura contemporánea impone para Soler sólo una actitud legítima, la de conservar el legado del pasado y renunciar a participar de la vanguardia contemporánea en un momento histórico necesitado de un repliegue reflexivo,¹³¹ para que la música tenga todavía derecho a decir algo:

Hay cosas que no debemos hacer. Renunciar. Limitarse a las propias leyes y a los propios sistemas en los que la necesidad interior, la conciencia de saber “qué es lo que quiero”, es un imperativo absolutamente categórico (...) Esperar con confianza y humildad: rehacer y revivir serenamente la evolución de la historia para así intentar dar un sentido al pasado, fecundador del futuro, y también un sentido al presente, oscuro espejo en el que podemos leer con difícil esfuerzo aquellos signos que prefiguran y dan forma a aquel futuro que, de una manera casi inconcebible pero inequívoca, condiciona y rige la “historia” del momento que ahora vivimos.¹³²

En el epigonismo de Soler se conserva sin embargo, la condición interrogativa y problemática de la obra, en este caso, hacia la tradición. Y esto en la medida en que de las tres actitudes posibles frente a ella –negación, imitación y cuestionamiento– la única relación fértil es aquella que la asume y mantiene un encuentro dialéctico con ella.

ello, la técnica se convierte en un fin, de manera que la composición queda reducida a aquélla y en coherencia con lo expuesto hasta ahora, pierde su derecho a existir. (*Ibid.*, p.158)

¹³⁰ BRUACH, Agustí. *Las óperas de Josep Soler...*, p.13.

¹³¹ “Ahora estamos en un momento en que, más que hacer, tenemos que pensar, reflexionar sobre la evolución, sobre lo hecho (...) Vista la evolución de nuestro tiempo, insisto en que la vanguardia no tiene sentido. Siempre se dice que hay que abrir caminos, hacer algo nuevo. A veces, desarrollar no significa hacer algo nuevo. Ahora creo que es el momento de pensar, de recapacitar, de callar, como han sabido callar tantos en otros momentos” (BODELON, Luis. “Josep Soler: Más que hacer, tenemos que pensar, reflexionar sobre la evolución, sobre lo hecho” [entrevista]: *Ajoblanco*. Nº 6, abril de 1988).

¹³² SOLER, Josep. “Sobre ética y estructura musical: la obra para tecla de Josep Soler” en *Escritos sobre Música...*, p.395.

En conclusión –y como señalábamos en la introducción de este capítulo–, las razones que nos llevan a establecer un análisis comparativo entre Adorno y Soler con el fin de dilucidar algunos aspectos centrales en su filosofía de la historia son las que hemos desarrollado hasta ahora, que a grandes rasgos podemos enumerar:

- En uno y otro se eliminan los límites entre ética y estética, con un especial empeño en evitar que la música se rebaje a circunstancia social.
- La orientación dialéctica rige en ambos –tanto en la relación de la obra con la historia que la precede, como con el receptor– identificando su resorte principal en la forma.
- La concepción de la técnica en la dialéctica negativa es equiparable en Adorno y Soler.
- La comprensión de la historia de la música que mantienen uno y otro está determinada por el acento en el carácter interrogativo y problemático de la forma musical.
- Por último, la filiación teórica los lleva a compartir una visión paradigmática de la Segunda Escuela de Viena en el desarrollo histórico de la música occidental.

Pese a lo dicho hasta ahora, es evidente que la terminología conceptual adorniana no está presente en la obra teórica de Soler. Por otra parte, en su filosofía de la historia existen categorías extrañas al pensamiento de Adorno, que en ocasiones podemos caracterizar como *suprahistóricas*, y en otras *transhistóricas*.¹³³ En efecto, la estética soleriana difiere en varios aspectos de la adorniana y uno de ellos es en la apropiación personal de la estética de Schoenberg y la Escuela de Viena. En este sentido, no hay que olvidar los malentendidos entre el compositor vienés y Adorno, especialmente a raíz de la publicación de *Filosofía de la nueva música*,¹³⁴ como culminación de controversias que

¹³³ A ellas volveremos en el cuarto apartado de este capítulo.

¹³⁴ Particularmente crítico fue Schoenberg con la contraposición adorniana entre él y Stravinsky, una mistificación teórica sin correlato con la realidad musical que por otra parte no era original ni exclusiva de Adorno, pues ya había sido propuesta anteriormente por el compositor y teórico ruso Arthur Lourié (KIRCHMEYER, Helmut. “Ideologische Reflexion und musikgeschichtliche Realität: Kritische Betrachtungen zum Prinzip zeitgemäßer Vorstellungen von Objekt-Wertungen und zum Problem einer virtuellen Musikgeschichtsschreibung”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 63. Jahrgang. H. 4, 2006, p. 269)

ambos mantenían desde los años en los que Adorno estudiaba con Alban Berg.¹³⁵ Los separaban cuestiones terminológicas que sin embargo ocultaban algo más: para Adorno los conceptos contienen problemas y en la medida en que es así, también contienen la historia en su dimensión crítica, como reflejo de preguntas y pugnas abiertas. Entre otras cuestiones, subyace una acusación principal de Schoenberg a la obra de Adorno, en torno al carácter *científico*. Se trata de la confusión que advierte Schoenberg entre la dimensión estética y técnica, en análisis que no saben extraer la verdadera sustancia de una obra, aquello que el compositor denominaba la *Idea*. Resultan reveladoras sus palabras al respecto en una carta de julio de 1932 a Rudolf Kolisch:

No puedo dejar una y otra vez de prevenir contra la excesiva sobreestimación de estos análisis, pues sólo conducen a lo que siempre he combatido: a saber cómo está *hecho*; mientras que yo he ayudado siempre a saber: ¡lo que *es*! Esto es lo que repetidamente he intentado hacer comprensible a Wiesegrund [Adorno], y también a Berg y a Webern. Pero no me creen. No puedo dejar una y otra vez de decirlo: mis obras son *composiciones* dodecafónicas, no composiciones *dodecafónicas*: vuelve a confundírseme aquí con Hauer, para quien la composición tiene sólo la importancia secundaria.¹³⁶

Por esa razón, para poder avanzar en la comprensión de la filosofía de la historia de Soler, debemos contextualizar la estética musical de la Segunda Escuela de Viena y antes de dedicarnos a los conceptos fundamentales que subyacen en la obra de Soler en el cuarto apartado, señalar la presencia de la estética musical de Schoenberg en ella.

¹³⁵ STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Schönberg. Vida, Contexto, Obra...*, p.284.

¹³⁶ SCHOENBERG, Arnold. *Cartas*. Turner. Madrid, 1987 (Trad. de Ángel Fernando Mayo), p. 179.

3. *Herencia y Porvenir. La estética musical de la Segunda Escuela de Viena.*

La Escuela de Viena significa la objetivación del hilo biológico que, aún ahora, sigue conduciendo la música de occidente desde sus inicios.¹³⁷

3.1. La estética kantiana en la Segunda Escuela de Viena.

En el primer apartado hemos hecho referencia a Kant y a la figura del genio como reivindicación del ámbito subjetivo, en la dialéctica histórica entre la *mimesis* y la *expresión* en la que se sitúa el expresionismo. Aquí debemos volver a estas raíces para comprender mejor el entorno ideológico y cultural en el que nace la estética musical de Schoenberg y la Segunda Escuela de Viena, y de dónde procede, cuestión que está en la raíz de muchos aspectos de la estética musical de Soler, y que en su filosofía de la historia se hace patente.

La identificación fundamental entre *genio* y *naturaleza* en Kant¹³⁸ tendrá un largo recorrido que arrancará en la teoría romántica del genio y llegará hasta el pensamiento de la Segunda Escuela de Viena, a veces de forma explícita como en las constantes referencias de Webern a Goethe en *El camino hacia la Nueva Música* en relación al vínculo entre arte y naturaleza.¹³⁹ Siguiendo esta lógica, la tercera de las críticas kantianas, la *Crítica del Juicio* (1790), publicada cuando la noción de genio adquiere cada vez mayor presencia en la reflexión estética occidental, es de importancia capital para toda la estética de la modernidad. En el caso que nos ocupa, debemos destacar que la

¹³⁷ SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.63.

¹³⁸ Recordemos la conocida definición de Kant en el segundo libro de su *Crítica del Juicio* : “El genio es el talento (don natural) que da la regla al arte” y su corolario aún más definitorio para el caso que nos ocupa, en el que concluye que el genio (*ingenium*) es la disposición innata “por medio de la cual la naturaleza da la regla al arte” (KANT, Immanuel. *Crítica del discernimiento*. Alianza. Madrid, 2012 (Trad.: Roberto R. Aramayo y Salvador Mas), p. 424).

¹³⁹ WEBERN, Anton. *El camino hacia la Nueva Música...*, pp. 20-22, 87, 106, etc. En estas referencias predomina la que Webern hace a unas palabras de Goethe en su ensayo de filosofía natural *Teoría de los colores*, en relación a la tarea del naturalista en su descubrimiento de las leyes ocultas, análoga para Webern a la del músico (*Ibid.*, p.20).

tercera crítica conduce a Kant –contra lo que había argumentado en la *Crítica de la razón pura* sobre los límites y posibilidades del conocimiento– a la certeza de que el conocimiento humano traspasa los límites: *Imaginación* y *Razón* juntas tienen acceso a un conocimiento superior, cuando se unen en la obra de arte como materialización del mundo suprasensible. La experiencia estética pone en peligro todo el sistema que el filósofo de Königsberg había construido. En el caso de la imaginación, Kant establece una distinción entre la imaginación *empírica* –creación de imágenes que parte de la experiencia sensible– y la imaginación *trascendental* –que parte de la experiencia suprasensible–. Ésta última guarda relación con una noción que tendrá resonancia en Soler en la medida en que la tendrá en corpus teóricos como el que subyace a la estética de Schoenberg, y está asociada a una concepción del acto creador entendido como proceso de sacar a la luz lo que estaba en la penumbra, escondido, operación ante la cual el artista no es libre.¹⁴⁰ Y no es libre porque está regido por una capacidad instintiva, precientífica, pre-razonable,¹⁴¹ de la cual no puede dar razón ni comunicarla.¹⁴² En Soler esta noción del proceso creativo se articula principalmente a través de una dimensión negativa esencial –frecuentemente expresada a través de imágenes de *renuncia* y *dolor*– que apunta a eliminar lo superfluo para que resplandezca lo esencial, cosa que se materializa

¹⁴⁰ En el caso de Marcel Proust, gran figura de la crisis de la modernidad y referente estético de primer orden para Soler, lo que intentamos esquematizar tiene en su último volumen de *La Recherche (Le temps retrouvé)*, un correlato casi literal cuando trata de definir la obra de arte (no casualmente, ya que el autor francés es un lector indirecto de la *Crítica del Juicio* través de los cursos de filosofía a los que asistiera en la *Sorbonne*): “preexistente en nosotros, tenemos que descubrirla, a la vez porque es necesaria y oculta, y como lo haríamos tratándose de una ley de la naturaleza (...) el artista tiene que escuchar en todo momento a su instinto, por lo que el arte es lo más real que existe, la escuela más austera de la vida y el verdadero Juicio Final” (PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado*. Alianza. Madrid, 1998 (Trad.: Consuelo Berges), pp. 227-228). De esto nos ocupamos más adelante, en el apartado 3.4. de la Tercera Parte: “El reencuentro de Espinosa en Schelling y Proust”.

¹⁴¹ KANT, Immanuel. *Crítica del discernimiento...*, pp. 310 y 311.

¹⁴² “Que cómo el genio lleva a cabo su producto, no puede él mismo describirlo o mostrarlo científicamente, sino que da la regla *en tanto que naturaleza*; y por eso ni siquiera el propio autor de un producto que debe agradecer a su genio sabe cómo surgen en él las ideas para ello, ni tampoco está en su poder inventarlas a capricho o planificadamente, ni comunicarlas a otros según prescripciones que los pongan en disposición de llevar a cabo productos similares (De aquí que, presumiblemente, la palabra genio se derive de *genius*, el particular espíritu protector y director de un ser humano, dado con su nacimiento, de cuya inspiración proceden aquellas ideas originales” (*Ibid.*, pp. 425 y 426). En la comparación entre Newton y Homero, Kant argumenta que mientras los pasos del trabajo científico se pueden reseguir, los del arte no.

en dos aspectos; por un lado, una concepción *medievalizante*¹⁴³ de artista y compositor de raíz neoplatónica, que convierte a ambos en *artesano* y *organista*¹⁴⁴ respectivamente; por otro, un énfasis en el carácter negativo de la palabra griega que se traduce por *verdad*: *alétheia*, entendida como desocultación.¹⁴⁵ Así lo hace Soler por ejemplo, al referirse a la concepción plotiniana del impulso creador,¹⁴⁶ recogiendo esa concepción de larga tradición que asomará en la tercera crítica kantiana y se hará explícita en la estética de Schoenberg, aquí centrada en el *artesano*:

Sólo su trabajo y el esfuerzo de dejarse guiar por el impulso creador, permite que aquello que estaba escondido debajo, aparezca a la *verdad* de la luz, libre de todas aquellas cosas que la ensombrecían, la ocultaban y no permitían su visión: tal es la idea, yacente en la palabra *verdad*, en su origen griego y tal y como lo había ya contado, siglos atrás, la diosa que amablemente recibe al joven Parménides: la *verdad* es desocultar aquello que está oculto: una negación es su fundamento. Y negación presupone un esfuerzo: desechar aquello que creemos es innecesario, aquello que ya no debe ser utilizado o que se demostró que carecía de importancia...¹⁴⁷

¹⁴³ Siguiendo una noción de artista en la Edad Media reconstruida por la modernidad como imagen antitética del artista moderno. En este sentido, hacemos uso de una figura conceptual relevante en la estética de Soler asociada con aquella imagen antitética y no pretendemos simplificar la estética de un período que abarca aproximadamente diez siglos con toda su evolución, complejidad y matices, señalada frecuentemente tanto en la música como en las otras artes (*Vid.* por ejemplo, FUBINI, Enrico. *Música y estética en la época medieval*. Universidad de Navarra. Pamplona, 2008, p.32; o en monografías generales de amplio calado sobre la estética medieval como: FUMAGALLI, María Teresa. *La estética medieval*. A. Machado Libros. Madrid, 2012).

¹⁴⁴ Concepto vinculado al término latino de *Organa* y *Organista* que se apunta ya en los primeros ensayos, y que paulatinamente cobrará mayor protagonismo, derivándose mayores consecuencias estéticas y éticas (SOLER, Josep. *La Música* (I)..., p.50; *Fuga, Técnica e Historia*..., p.2; *Musica Enchiriadis*..., p.18, son tan sólo algunos ejemplos).

¹⁴⁵ Soler sigue en esta lectura a Heidegger y su estudio de Parménides, cuestión a la que volveremos más adelante.

¹⁴⁶ PLOTINO. *Enéadas*, I, VI, 9.

¹⁴⁷ SOLER, Josep. “Ciencia y Arte” en SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia y PRESAS, Adela. *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2013, p.25.

Esta concepción de la creación será la que lo conduzca a una meditación constante sobre las categorías fundamentales del pensamiento griego, en las que más adelante nos detendremos:

Este arrancarse el ser del no-ser se hace mediante el esfuerzo del artista creador de aquello que es hermoso (το χαλόν) y lo destaca como presencia (ἀλήθει). “No hay presencia (ser) de las cosas si antes no existe aquella cosa que define la presencia: esto es ἀλήθει (verdad)”. ἀλήθει es un término negativo y aquello que es negado es el significado de la raíz λαθ- que encontramos en ληθη (olvido): esta “presencia”, para el pensador griego, se identifica con *existencia*, se iguala con *verdad*. Verdad es el ser.¹⁴⁸

Asimismo cabría tener en cuenta, en la construcción del concepto soleriano de *artesano*, la influencia de las ideas de Jacques Maritain (1882-1973) a quien Soler ya cita en 1961, en uno de sus primeros ensayos para *Serra d’Or*.¹⁴⁹ Especialmente relevante para la noción artesanal de Soler será la visión medievalizante de la creación artística en el pensamiento de Maritain, vinculada a la exigencia ética que imprime sobre ella, así como la reivindicación explícita de la figura de artesano medieval en *Art et scolastique* (1920) que por otra parte tendrá también una importante proyección en la estética de Falla.¹⁵⁰

Cuando Kant escribe la *Crítica del Juicio*, la idea de *arte bello* es un equívoco. La belleza es ya un concepto anacrónico: en 1757 Hume había mostrado en *Of the Standard of Taste* (*La norma del gusto*) que la belleza es una disposición subjetiva, no es una cualidad del objeto, lo cual hasta ese momento era incuestionable.¹⁵¹ Esto afectaba esencialmente a la

¹⁴⁸ SOLER, Josep. *Escritos sobre Música...*, p.125.

¹⁴⁹ SOLER, Josep. “La música religiosa actual. II Entorn del *De profundis* d’Arnold Schönberg”. *Serra d’Or*. Monasterio de Montserrat, Barcelona, julio de 1961, p.37. Hasta mediados de los años cincuenta no aparecen las primeras traducciones de la obra de Maritain (editadas en Buenos Aires como la que cita Soler en su artículo de *La responsabilidad del artista*) y su nombre sólo empieza a aparecer en algunas revistas españolas en la década de los sesenta (como *El Ciervo*, editada en Barcelona y que desde su origen agrupaba sectores del catolicismo progresista), de modo que su presencia en *Serra d’Or* en 1961 resulta destacable.

¹⁵⁰ PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Doble J. Sevilla, 2010, p.145.

¹⁵¹ HUME, David. *Essays moral, Political, and Literary*. LibertyClassics. Indianapolis, 1987, pp. 229-230 (trad. cast.: *La norma del gusto y otros ensayos*. Península. Barcelona, 1989).

definición de arte, que podía ser entendida como la capacidad que tiene el objeto de situarnos en la disposición adecuada para percibir y sentir que aquello es bello. Así, para Kant (que sometiendo el concepto de belleza al método crítico llegará a defender el carácter apriorístico, universal y necesario del juicio estético), lo decisivo no será el objeto sino la capacidad de la obra para poner en movimiento todas nuestras facultades representativas al mismo tiempo (entendimiento, razón, imaginación...). Pero al intentar entender dicha capacidad, ninguna razón intelectual o sensible podrá satisfacernos. Como es sabido, esta reflexión se encuentra en el nacimiento de la Estética como disciplina, en la discusión sobre el canon o el gusto (*taste*) que cuestiona la herencia de la tradición. El deseo fabrica su ideal de belleza inconscientemente. Sin embargo, a partir de entonces el arte inicia un proceso de intelectualización y comienza a perder su conexión con el fondo deseante del que nace; después del nacimiento de la estética no puede haber arte ingenuo, y en este sentido, la estética no es una reflexión ajena al desarrollo reflexivo desde el siglo XVIII.

Asimismo, existe en la filosofía kantiana una crítica vinculada al concepto de la *técnica*, que constituye una fractura radical. En términos kantianos, ésta se entiende como el conjunto de medios que apuntan a una ordenación racional de la naturaleza. La técnica artística, que parece un instrumento inocente, es el más perverso de la cultura occidental. Y esto en dos sentidos interrelacionados; por un lado, en cuanto al peligro que implica su omnipresencia como puro obrar vacío,¹⁵² por otro, en cuanto a su origen y legitimidad como mera transmisión. Ante la pregunta, “¿de dónde surge la técnica?” de manera inmediata cabe responder: del *maestro*, mediante su enseñanza, su magisterio.¹⁵³

Se trata de un problema que preocupaba a Schoenberg y del cual era muy consciente desde su juventud. De hecho acudió a la obra de Kant en relación al problema de la libertad y la arbitrariedad de la actividad artística, aunque en sus escritos confesó que no

¹⁵² TRÍAS, Eugenio. “Ética y Estética (Kant, Wittgenstein, Hegel)” en VV.AA. *Estudios sobre la Crítica del Juicio...*, p. 124.

¹⁵³ Goethe, perspicaz testigo y a la vez testimonio de su tiempo escribió en 1797: “Somos ricos en todo lo que se puede transmitir, a saber en todas las ventajas del avance del artesanado, en la gran masa de las innovaciones mecánicas. Pero aquello que debe ser innato, el talento inmediato que distingue al artista, parece cada vez más raro en nuestro tiempo.” (GOETHE, J.W. *Escritos de arte*. Síntesis. Madrid, 1999 (Trad.: Miguel Salmerón), p.80.

había comprendido casi nada. En este sentido, fue Otto Weininger quien actuó de mediador y en menor medida, Karl Kraus y Adolf Loos. Weininger, figura singular en la Viena de fin de siglo,¹⁵⁴ era cercano al compositor y su condición propicia para cumplir dicha función; un intelectual judío convertido al protestantismo (como Schoenberg desde 1898)¹⁵⁵ en el corazón de una sociedad católica como la vienesa, con una amplia formación humanística y científica, kantiano y entusiasta de la tradición musical alemana. A él acudieron Kraus y Schoenberg, preocupados por cuestiones estéticas y huyendo de la estrechez espiritual de los positivistas.¹⁵⁶

De todos modos, más allá de la recepción concreta y literal de Schoenberg, la estética kantiana atraviesa su obra y su pensamiento en la medida que lo hace con el espíritu de todo el período histórico. Esta transformación que apuntamos en el ámbito artístico, que hunde sus raíces en Kant y en el romanticismo y de forma más general atraviesa el siglo XIX deshaciendo todas las certidumbres de la cultura europea hasta estallar en el siglo XX, recibe en el pensamiento de Soler una atención constante, determinando toda su interpretación de la historia de la música. Su descripción del proceso histórico de disolución tonal que culmina en la organización dodecafónica, adquiere su legitimación y necesidad histórica en razón de su correspondencia con otros campos de la cultura y el conocimiento humano.¹⁵⁷ Es por eso que sitúa el punto de inflexión en Bach, puente entre la *era modal* y la *era tonal*, que a la vez ya contiene en su obra el germen y la posibilidad de la destrucción:

Bach vivió en su música, oscilante como en un pesado eje, la operación final en la que se hundió la modalidad y la apertura, el abrirse paso, firme aunque preñado de ambigüedades, de la tonalidad: es en ésta, en una primera aproximación –que él supo llevar casi al extremo y a sus últimas posibilidades–, donde residía, hasta aquel momento, la más alta forma de expresar el dolor en Occidente (...) la destrucción del

¹⁵⁴ *Vid. infra.*

¹⁵⁵ FEISST, Sabine. *Schoenberg's New World: The American Years*. Oxford University Press, 2011, p.90.

¹⁵⁶ THÜLEN, Bodil von. *Arnold Schönberg: Eine Kunstanschauung der Moderne*. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1996, p.39.

¹⁵⁷ *Vid.* las correspondencias interdisciplinares en su concepción dialéctica de la historia (“El aspecto *estético-histórico*” en el apartado 1.1. de este capítulo, así como en el apartado 4.1. “Historia, Ciencia y lenguaje. Una Filosofía de la Historia a la luz de los procesos científicos.”).

mundo modal que instaura lo que llamamos tonalidad presupone, para que ésta quede bien establecida, el uso del total cromático. Pero, al mismo tiempo, la manipulación de los doce grados de la escala es el veneno que poco a poco la fue destruyendo al corroer los fundamentos en los que parecía podría permanecer ya inamovible para siempre.¹⁵⁸

Y convoca los nombres que protagonizan en su narración esa disolución tonal desde el siglo XIX hasta principios del XX; principalmente Liszt, Wagner, Mussorgsky, Bruckner, Mahler, Reger, Scriabin, Debussy y Schoenberg y la Segunda Escuela de Viena, situándolos en un desarrollo histórico más amplio que los reúne en el ámbito de los problemas ontológicos:

Esto sucedía paralelo a determinados cambios, muy profundos, en el campo del pensamiento, la técnica, la política y la sociología: las Revoluciones (buenas, necesarias o malas: ahora no emitimos juicios de valor) ya habían sucedido o estaban en proceso y esto implica una evolución muy radical en los conceptos musicales: y estos conceptos llevaban a una ampliación tan compleja de las armonías y las maneras de mover las voces, muchas veces las unas contra las otras, que finalmente las llevaría al colapso armónico y, de allí, a una necesidad de organizar el (supuesto, aparente o auténtico) caos en el cual parecía iba a hundirse el arte de la música; nada de esto sucedió: Debussy, Scriabin por un lado y los compositores del área germánica por otro, supieron encontrar los caminos adecuados: y éstos iban a la par del cambio radical de maneras de ver el mundo que la física, las matemáticas y, al unísono, la astronomía, iban imponiendo de manera categórica a las sociedades que, de una u otra forma, eran sensibles a las largas y difíciles (tan dolorosas) evoluciones del pensar y del modo de ser del hombre.¹⁵⁹

En este sentido, la figura de Bach, emplazada por Soler como puerta de ese largo proceso de disolución tonal –en su capacidad de síntesis “la voz más equilibrada, serena y emocional a la vez, de toda la historia de la música”¹⁶⁰– queda profundamente vinculada en su estética a un desarrollo histórico que culmina en la Segunda Escuela de Viena. Al mismo tiempo, Bach representa –como más tarde lo serán los tres compositores de la

¹⁵⁸ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, pp. 20 y 26.

¹⁵⁹ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p.98.

¹⁶⁰ SOLER, Josep. *La Música...* (I), p.106

Escuela de Viena– un paradigma ético en razón de la conquista de un lenguaje propio que al mismo tiempo conserve el legado del pasado (permitiendo esa imbricación de la evolución musical con una evolución más amplia que integra otros campos de la cultura y el pensamiento) obligado, requerido por un imperativo ético. Su obra constituye “un enorme esfuerzo para conservar y expresar, con la sintaxis, aparentemente antigua, la nueva manera de pensar,”¹⁶¹ pero esencialmente, Bach como los tres vieneses después, en el mismo desarrollo histórico, participan –platónicamente hablando– de la evolución histórica en la medida en que su obra constituye una asunción ética y estética, sin concesiones coyunturales, de los conceptos musicales que se abren paso paralelamente a una transformación más amplia y profunda.

Para situar el impacto de estas profundas transformaciones de las que emerge la obra de Schoenberg y que determinan el núcleo de la filosofía de la historia de Soler debemos recorrer brevemente el trayecto histórico de la crisis de la modernidad en sus matices significativos para la estética de la Segunda Escuela de Viena. Ella representa el punto álgido y la culminación de la historia de la música occidental, marcando para Soler el inicio de la decadencia¹⁶² hasta el punto de que la cuestión se desplace desde entonces al campo de la ética, y consciente de que los límites conceptuales se han desdibujado producto de la desorientación, le resulte sólo superficialmente problemática la misma definición de “música occidental”, porque dicha problemática nace de un empobrecimiento:

Desde, por citar unas fechas, 1951, muerte de Schoenberg (...) el problema de evolución de la música de occidente, la gran música que conocemos y es la nuestra, no ha sido una cuestión musical, sino ética; no es la técnica ni los factores estéticos los que la han movido y guiado en sus caminos, sino la falta casi total de ética y de sentido de la moral (“qué es lo que *debo* hacer? ¿Cómo? ¿por qué *tengo* que hacerlo?”), falta de sentido que se detecta en la gran mayoría de los compositores posteriores a la primera mitad del siglo.¹⁶³

¹⁶¹ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.52

¹⁶² SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p.309 y ss.

¹⁶³ SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.127. Destacados en el original.

3.2. Raíces históricas en la estética de la Segunda Escuela de Viena.

Las raíces históricas que glosaremos brevemente en este apartado son las del horizonte cultural de la Segunda Escuela de Viena, y en términos generales, de la crisis de la modernidad y las vanguardias históricas. En este sentido, sus características influyen en la obra y el pensamiento de Soler en dos sentidos. En primer lugar, porque la obra de Schoenberg y de sus principales discípulos es su referente principal y su predecesor más inmediato, de tal forma que –como hemos dicho a final del apartado anterior– su estética determina esencialmente su filosofía de la historia. Y en segundo lugar, en la medida en que como veremos, Soler da un paso atrás en su lenguaje musical respecto a las corrientes contemporáneas, desmarcándose aún más de las tendencias predominantes en la segunda mitad del siglo XX, y paralelamente –desde los años ochenta especialmente, como hemos dicho– desarrolla un corpus teórico que lo justifica y lo legitima. En ese movimiento creativo y filosófico, se remontará a Wagner situándose en esa crisis de la modernidad que constituye el origen de la contemporaneidad. Es decir, en la fuente de las últimas corrientes de las que se siente heredero.

Por esa razón, reseguiremos a grandes trazos una trayectoria histórica que arranca a finales del siglo XIX: es entonces cuando se produce una ruptura epistemológica que da lugar a las vanguardias, en un contexto de desorientación en gran medida debido a la falta de autoridad, de referentes. En este sentido, el autodidactismo se revela como síntoma, cosa que marcará el destino del arte del siglo XX. En las artes plásticas podemos ilustrar la cesura con Van Gogh: hasta él, todos tienen su maestro, pero tanto en él como en Cézanne o Gauguin no hay genealogía; podríamos decir que de alguna manera *reinventan* la historia del arte. Wagner, contemporáneo de ellos, marca en música la bisagra en razón de ese mismo autodidactismo¹⁶⁴ que desafía la tradición, en la medida en que no está mediatizada por la sombra alargada del maestro, sino que del estudio directo de ella toma las herramientas que le convierten en compositor.¹⁶⁵ La tarea de Schoenberg nace en la misma tormenta ideológica, consciente del problema ético que enfrentaba en el seno de

¹⁶⁴ GREY, Thomas S. “*Meister Richard’s* apprenticeship: the early operas (1833-1840)” en *The Cambridge Companion to Wagner*. Cambridge University Press, 2008, p.18.

¹⁶⁵ Esta característica la compartirá con Schoenberg, y en la misma medida, no casualmente necesitarán construir ambos un corpus teórico que piense el fenómeno musical, y en cierto modo una literatura apologética de su obra que la justifique frente al juicio histórico.

una cultura que acarreaba prejuicios y perdía su capacidad crítica y por lo tanto, su capacidad de proyección.¹⁶⁶

Hasta ese momento paradigmático, la obra, el producto final, no es trascendental porque no contiene su propio proceso, no *es* el proceso de su realización. Hasta entonces, la obra es el resultado de la eliminación de los pasos y procesos anteriores, que no están en la obra final. De este modo, la técnica empieza a dejar de ser una cuestión mecánica que la reduce a mero instrumento, lo que implica que hasta que el artista no está en posesión de su lenguaje íntimo, personal, reconocible, no puede ser considerado como tal. Si hay comunicación, es con uno mismo y si se logra eso, el mensaje será universal. Y en este sentido, lo que la narración histórica reconstruye como grandes y violentas revoluciones lingüísticas en el arte de la época son un desbordamiento dramático de las ideas que, como sucede en la obra de Schoenberg y la denominada “emancipación de la disonancia”, desinhiben patrones tradicionales porque aquéllas lo *demandan*, acelerando en el caso del compositor vienés, el largo proceso de erosión de la escala diatónica. Se trata, entendido dentro del universo expresionista, de darle voz a una experiencia inaudita en la cultura occidental en la medida en que forma parte de una vía presente en la tradición, pero de forma subterránea. Desde una perspectiva más general, este fenómeno se inserta en la crisis del sujeto, que necesariamente conduce a un nihilismo radical en el que el hombre está condenado a ser juez de sí mismo. Dadas las circunstancias, dicho nihilismo es tanto metafísico como epistemológico: la negación de la realidad afecta esencialmente al fundamento de la misma, y la esfera artística se presenta como el último reducto de salvación, como lo es para Proust, quien no cree en nada salvo en el arte.¹⁶⁷

En este sentido, se descubre un trayecto que arranca en el romanticismo. Más allá de situarse en la tradición que inicia la estética kantiana, los románticos querían recuperar una concepción del mundo donde todo es metáfora de otra cosa. De igual forma, el simbolismo hace presente la ausencia simbolizándola, lo cual hace problemático el lenguaje, en la medida en que el símbolo es polisémico. El contexto es de reacción contra

¹⁶⁶ SCHORSKE, Carl E. *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*. Siglo XXI. Buenos Aires, 2011 (Trad. de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba), p.345.

¹⁶⁷ En ese universo ideológico se desarrolla el *Pierrot lunaire* (1912) de Schoenberg, donde la música es un mensaje de socorro con una dimensión profética, como sostenía el compositor, y el destino trágico del payaso descrito en el texto de Giraud se identifica con el del artista moderno ignorado, exiliado del mundo.

la avalancha del positivismo materialista y los aspectos violentos de la exaltación científico-técnica en las sociedades industriales modernas. De este modo, la crisis de la modernidad es una materialización histórica de la conciencia desgraciada hegeliana,¹⁶⁸ que se manifestó en múltiples formas. El rumor crítico de Schopenhauer o Nietzsche frente al proyecto emancipador del individuo que había emprendido la Ilustración, comenzó a ser una voz amenazante en las entrañas de las seguridades éticas, estéticas o epistemológicas de Occidente, entre otras cosas, junto a la confirmación que ofrecía la psicología, la sociología y la irrupción de la obra de Sigmund Freud. Ser moderno será asumir la autonomía y la soledad, lo que conducirá a la gran crisis del individualismo. En la *Belle époque* (que suele situarse desde la guerra franco-prusiana, la unificación alemana y el inicio de la Tercera República francesa en 1871 hasta el estallido del Primera Guerra Mundial en 1914), dos ciudades sobresalen como centros culturales en razón de su singularidad: París y Viena.¹⁶⁹ Como en tantos otros períodos de la historia, bajo el júbilo y la despreocupación manifiesta se gestaba una profunda crisis, poliédrica y

¹⁶⁸ En el intento por recoger y conceptualizar la totalidad de la experiencia humana, Hegel confía su reflexión a la *Fenomenología* planteada como viaje de la conciencia natural o inmediata pasando por la conciencia filosófica o refleja (autoconciencia) hasta llegar al Espíritu, donde hay una progresiva toma de conciencia a través de negaciones, por lo que la conciencia es siempre producto del enfrentamiento de dos conciencias. Así pues, en el sistema hegeliano la conciencia desgraciada (*unglückliche Bewusstsein*) consiste en una figura que nace del escepticismo, entendido como negación destructiva de una realidad a la que pertenece, al comprender que la libertad es una ilusión. En ese sentido, es vivida como nostalgia del paraíso perdido: si seguimos el proceso *fenomenológico*, se puede advertir en la separación radical que aleja lo *universal* y lo *singular*. Si se quiere, es la separación entre el hombre y Dios, en la que el hombre ve en el mundo la ausencia de Dios, de forma que Hegel pone de manifiesto que el hombre vive la tragedia del Dios ausente. (Vid. HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del Espíritu*. FCE. México, D.F., 2007 (Trad. de Wenceslao Roces), pp. 121-139). Se trata, de este modo, de una conciencia *escindida*, contradictoria en sí misma, a la vez conciencia contingente y conciencia *de* lo inmutable. Esencialmente es una conciencia de la pérdida de la certeza de sí, que aunque Hegel en un plano teórico-especulativo hace desembocar en la reconciliación con ella y con la realidad, en la realidad histórica abrirá una fractura que ya no cerrará.

¹⁶⁹ Se trata de ciudades singulares debido a dos razones: son ellas los agentes culturales, es decir, la cultura la construyen principalmente ellas y no los países; son singulares porque lo que hace rica una cultura o un período es su capacidad de ser singular en el seno de una tendencia homogeneizadora. En ambas y especialmente en Viena, además de existir figuras destacadas en distintos campos de la alta cultura, había un sector crítico procedente de la alta burguesía que en salones o cafés discutía en torno a las ideas que brotaban del trabajo de dichas figuras, retroalimentándose, creando una “atmósfera común” que consigue mantenerse hasta la irrupción del nazismo (CASALS, Josep. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Anagrama. Barcelona, 2003, pp.38 y 39)

compleja, que la hipocresía y la búsqueda de comodidad burguesa trataba de ocultar. Se trata de un mundo que vivía del paternalismo de un pasado sin futuro (es el conflicto del tiempo subjetivo y el tiempo objetivo que materializan obras literarias como la de Proust, Musil o Roth), en el que no existía un claro proyecto colectivo, y la falta de identidad se hacía notar en todos los ámbitos. En la medida en que esto era así, el intento de restaurar la identidad tenía lugar a partir de la radicalización del individuo, con la recuperación de arquetipos que lo acentuaban sin plantear una solución en la comunidad humana: el *místico*, el *narciso*,¹⁷⁰ el *genio*. Las tres son figuras de afirmación de un individuo separado de la comunidad humana y enfrentado a los otros, de tal modo que el yo se repliega sobre sí mismo y se encuentra cara a cara con la realidad del mundo. En la misma medida, místico, genio y narciso son figuras clásicas tipificadas como trastornos maníaco-depresivos en los manuales de psiquiatría, entendidos como trastornos de la identidad. Se aspira a la autodestrucción de un yo incapaz de aceptar el azar y sus cualidades materializadas en aspectos como el sexo o la clase social, lo que conduce a la recreación de un yo más perfecto. En esa línea, Weininger¹⁷¹ apostará por la regeneración para superar una decadencia que llevará al fascismo (para entender esto, será tan importante la obra de Freud y Hofmannsthal como la pintura de Klimt –fundador en 1897 de la *Sezession* vienesa–).¹⁷² Las interrogaciones, utopías y angustias estarán generadas asimismo por una redistribución de lo masculino y lo femenino que se apoyará en la mitología (por ejemplo, en el mundo de Elektra la autoridad masculina se vuelve inconsistente), y esto es importante en la medida en que el antifeminismo se articula de

¹⁷⁰ Especialmente en el intercambio epistolar entre S. Freud y Lou Andreas Salomé (BERNSTEIN, Richard J. *Freud y el legado de Moisés*. Siglo XXI. Madrid, 2002 (Trad. de Enrique Mercado), pp. 151 y ss).

¹⁷¹ Relevante en este aspecto es su tesis de doctorado en la Universidad de Viena *Geschlecht und Charakter* (“Sexo y Carácter”, 1903), que aborda una crítica de los elementos cardinales de la modernidad situándolo en una tradición que va de Nietzsche a Benjamin. (Vid. WEININGER, Otto. *Sexo y Carácter*. Losada, 2004. Trad. de Felipe Jiménez de Asúa). A él hace referencia Schoenberg en el prólogo a su *Tratado de Armonía* (1911) junto a Strindberg y Maeterlinck entre “todos los que han pensado seriamente” (SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*. Real Musical. Madrid, 1974 (Trad. de Ramón Barce), p.24.

¹⁷² “Junto con otros intelectuales de su generación, Klimt vivió una crisis de la cultura que se caracterizó por ser una combinación ambigua de rebelión edípica colectiva y exploración narcisista de un nuevo ser interior. El movimiento de la Secesión en el arte moderno (...) puso en evidencia la confusa búsqueda de una nueva orientación vital para las formas visuales.” (SCHORSKE, Carl E. *La Viena de fin de siglo...*, p. 208).

forma análoga al antisemitismo: la mujer¹⁷³ y el judío se reparten el papel trágico de héroes y víctimas de la modernidad.

Respecto a la situación de los judíos cabe recordar que aunque el antisemitismo existía en Europa mucho antes, en la segunda mitad del siglo XIX se asiste a la irrupción del fenómeno a gran escala y como problema político, concibiendo el judío como enemigo interno.¹⁷⁴ Esto sucede paralelamente a la aparición de teorías antropológicas basadas en el orgullo racial del hombre blanco (apoyarse en la supuesta superioridad racial es también una forma de superar la crisis de identidad a la que nos estamos refiriendo). En este sentido, debemos tener en cuenta varios factores. Alemania no estaba unida y no existía una política contra los judíos; cuando Bismarck emprende la unificación crece el nacionalismo y el que no es alemán comienza a ser sospechoso y peligroso.¹⁷⁵

En el caso de Freud –figura de gran influencia en Schoenberg y en toda la etapa que nos concierne– encuentra los signos de su identidad en el mundo onírico; trata de encontrar su judaísmo sin referencia a las tradiciones religiosas de los judíos y tiene gran importancia en su caso la búsqueda de la identidad. El problema recorre su vida y su obra, desde *Die Traumdeutung* (*La interpretación de los sueños*, 1900) hasta *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (*Moisés y la religión monoteísta*, 1939). En este sentido,

¹⁷³ Especialmente en la obra de Otto Weininger, donde frente a la construcción abstracta de un yo-masculino como manifestación de la Idea, la mujer se reduce a materia, a nada. (CASALS, Josep. *Afinidades vienesas...*, p.66 y ss.).

¹⁷⁴ “Los judíos en ese momento aparecieron -y fueron descritos- como la raza presente dentro de todas las razas y que, por su carácter biológicamente peligroso, exige la puesta a punto por parte del Estado de cierta cantidad de mecanismos de rechazo y exclusión. Fue entonces la reutilización, dentro de un racismo de Estado, de un antisemitismo que tenía -creo- otras motivaciones para provocar los fenómenos del siglo XIX, que superpusieron los viejos mecanismos del antisemitismo al análisis crítico y político de la lucha de razas llevada adelante en una determinada sociedad” (FOUCAULT, Michel. *Genealogía del racismo*. Altamira. La Plata, 1996, p.76).

¹⁷⁵ Por otro lado, como es sabido se atribuye al judío la culpa de las dificultades socioeconómicas y hasta aquellos que han olvidado las tradiciones de su pueblo, como Freud, son señalados como tales, de manera que se ven obligados a encontrar el sentido de su judaísmo. En el caso de Viena, la irrupción de los movimientos masivos de carácter antisemita como el del socialista cristiano Karl Lueger, representaron un golpe a toda la cultura liberal (SCHORSKE, Carl E. *La Viena de fin de siglo...*, pp. 31-33). Para una ampliación, *Vid.* WILLIAMSON, David G. *Bismarck and Germany: 1862-1890*. Routledge. New York, 2011 (3ª ed., 1ª edición de 1986), especialmente el quinto capítulo, sobre la política de *germanización*.

cuando Freud piensa el papel de Moisés no busca los orígenes religiosos del judaísmo, sino que Moisés se convierte en la proyección autobiográfica de Freud y de hecho, en él –como en todo el pueblo judío– existe la idea de que en la religión descansa parte de la verdad histórica. En este sentido, Freud afirma que lo que sostiene la sociedad es un crimen primigenio: la muerte del padre, que supera el régimen prehistórico y produce la sociedad. La huida de Egipto y la construcción del Estado de Israel forma parte de la historia de los judíos. Moisés es un príncipe egipcio que se rebela contra el orden imperial, y ofrece al pueblo judío el monoteísmo y la construcción de un Estado, es decir, le proporciona una *identidad*, pero dicho pueblo no está aún maduro para comprender la dimensión sublime de la idea de Moisés y violan la ley. El problema es la expiación de haberse rebelado contra Moisés. La problemática se introducirá en la vida y la obra de Schoenberg, y esto no sólo mediante su progresivo compromiso con cuestiones políticas y teológicas que se reflejarán en su producción musical particularmente desde los años treinta (*Moses und Aron*, *Kol Nidre*, op. 39, *Prelude a Genesis*, op. 44... con la excepción del anterior *Der biblische Weg* (1926), drama inédito en cuyo protagonista, Max Aruns, concentra las dos figuras de Moisés y Aarón y es víctima del crimen primigenio freudiano, siendo asesinado por su pueblo) así como en sus ensayos (*Die jüdische Situation* –“La situación judía”– o *Wir jungen jüdischen Künstler* –“Nosotros, jóvenes artistas judíos”–), sino que la cultura y la tradición judía constituye el marco filosófico desde sus años de formación.¹⁷⁶

La posición de Kraus –absolutamente presente en la estética de Schoenberg y la Escuela de Viena– es algo diferente. Irritación de la Viena de la época, toda su vida conservó la nostalgia de una asimilación a la cultura y la lengua alemanas que siempre se le negó. Es esta nostalgia la que lo lleva a desmarcarse de los judíos, una especie de reacción contra la propia cultura por no haber sido asimilado a otra.¹⁷⁷ Su *Die chinesische Mauer* (*La*

¹⁷⁶ CAHN, Steven J. “Schoenberg, the Viennese-Jewish experience and its aftermath” en SHAW, Jennifer y AUNER, Joseph. *The Cambridge Companion to Schoenberg*..., p.198.

¹⁷⁷ Esto es lo que llevó a que Kraus publicara en *Die Fackel* algunas colaboraciones de Lanz von Liebenfels, fundador de la revista nacionalista *Ostara*, vocero del antisemitismo y el movimiento *Völkisch* y participe activo de los delirios de la *ariosofía* (*Vid.* “Aún así es judío” en KRAUS, Karl. *Escritos*. Antonio Machado Libros. Madrid, 2010 (Trad. de José Luis Arántegui), pp. 147-156). Aunque de todas formas, Kraus rehúye la cuestión de la identidad judía como algo carente de interés por superficial: “no sé qué sean hoy cualidades judías (...) creo que aquí, como en la creación del hombre y en la creación de obras por el hombre, están en

muralla china) de 1909 es claramente explícito acerca del golpe a las seguridades epistemológicas, éticas o metafísicas al que asistía esta época. En este caso, resulta ilustrativo de la vivencia de umbral temporal y desconcierto que se experimentaba, en la voz de un protagonista excepcional.¹⁷⁸ Con su cultivado gusto por la sentencia que concentra en pocas palabras una idea de largo recorrido, Kraus expone la necesidad imperiosa de ser *intempestivo* (*Nicht zeitgemässig zu sein*) que impone la propia época.¹⁷⁹

Su reivindicación de máxima expresión con el mínimo de elementos, de precisión y concreción al utilizar el lenguaje que tanto influirá en la estética de Schoenberg, adquiere una dimensión de testimonio histórico cuando publica de nuevo después del comienzo de la primera guerra mundial. El diagnóstico histórico de Kraus sobre la situación cultural de Occidente en el inicio de la guerra –que le lleva a declarar que “alguna vez se podría ir más allá hasta encontrar qué pequeño es este asunto de una guerra mundial comparado con la automutilación espiritual de la humanidad mediante su prensa”– está en el universo ideológico de Schoenberg y en la raíz de la modernidad a la que pertenece todavía la estética de Soler. La degradación cultural a la que asiste Kraus (con su particular atención a la prensa, que para él es un agente fundamental de la vulgarización de la cultura) se encuentra en la raíz de la segunda modernidad a la que pertenece la estética de la segunda Escuela de Viena y que se prolonga conscientemente en la obra de Soler. El cronista de la Viena y el occidente de su tiempo hace un recuento de los desperfectos que acarrearán el desarrollo de la civilización técnica, de forma análoga a las reflexiones que poco después se encuentren en textos de Benjamin o Adorno. Por eso, Kraus hablará de la mediocridad de una civilización que vive al final de la cultura. Ante esta consciencia epigonal, se impone una exigencia por encima de todas: el rigor en el empleo del lenguaje a modo de *fortaleza*, al que hay que obedecer dejándose poseer en cierto modo por él, lección de la que Schoenberg también será un fiel alumno y a través de la posición histórica ejemplar del compositor vienés, también Soler, para quien el sometimiento al lenguaje artístico tiene una dimensión ética esencial.¹⁸⁰ La preocupación por las cuestiones lingüísticas son una preocupación también por la propia *identidad* –aspecto en el que venimos

juego influencias más altas que las que pueda señalar una consideración intelectual del problema racial.” (*Ibid.*, pp. 150 y 153).

¹⁷⁸ KRAUS, Karl. *Escritos...*, p.98.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.127.

¹⁸⁰ SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.21.

insistiendo—, algo que no era ajeno a la sensibilidad general de la época y que podemos encontrar en figuras contemporáneas como la de Fritz Mauthner.¹⁸¹ También Webern reconoce el legado de Kraus en este aspecto, en la primera referencia que hace en *El camino hacia la nueva música*, cuando afirma que:

Lo que plantea Kraus es que nuestro interés en el lenguaje y en los secretos del mismo constituiría una ganancia moral. ¡Nosotros tenemos que decir lo mismo! Y no hemos venido aquí a hablar del lenguaje, sino de la música, pero todo es lo mismo, y podemos acogernos a este planteamiento como punto de partida.¹⁸²

En esta sociedad emerge el snobismo, cuando los intelectuales comienzan a considerarse una clase social e intentan desmarcarse de la burguesía, principalmente mediante una visión del mundo *elitista*, una vida caracterizada por la preponderancia del ocio (frente al hombre de negocio) y una predilección por los valores estético-formales que lo conectan con el aristócrata, así como mediante una acentuada crítica a la economía liberal. En este sentido, el intelectual desprecia lo que aprecia la burguesía: el tiempo y el dinero. La visión *elitista* conduce a la constitución —ni que sea en un espacio imaginario— de una casta de grandes espíritus, retórica y sustrato ideológico que procede tanto de Nietzsche como del teatro de Ibsen. Surge un sentimiento estético de la existencia, que relaciona intelectual y aristócrata porque este último es el hombre de las *formas*, la apariencia y la representación.¹⁸³

¹⁸¹ SANTANA, Sandra. *El laberinto de la palabra. Karl Kraus en la Viena de Fin de Siglo*. Acantilado. Barcelona, 2011, p.27.

¹⁸² WEBERN, Anton. *El camino hacia la nueva música...*, p.18. Webern recurre de nuevo a Kraus en las últimas palabras de esta misma conferencia, en relación a la búsqueda de unidad como lógica histórica que subyace a la evolución de todo lenguaje artístico (cuestión sobre la que volvemos al final de este apartado), estableciendo un paralelismo entre la construcción musical y la construcción lingüística: “De ese modo surge también el arte del lenguaje de un hombre como Karl Kraus: la unidad ha de crearse porque incrementa la comprensibilidad” (*Ibid.*, p.115)

¹⁸³ En este sentido se puede leer la relación que establece Mann entre obra artística y aristocrática en *Doktor Faustus* o en *Der Tod in Venedig* (“La muerte en Venecia”). Esto entronca con el decadentismo tal y como refleja la postura de un Ruskin o del mismo Wagner, quienes defienden valores medievales contra los desastres de la vida moderna; todos ellos elaboran una teoría de la superioridad de las sociedades pasadas sobre las modernas. Es el caso —al que hacíamos referencia en la primera parte— del *modernisme* en Cataluña, en su recuperación de lo medieval y lo gótico, o del *noucentisme*, que hace lo propio con los

El caso de Viena es paradigmático en la medida en que se trata de una ciudad contradictoria que ilustra una época de contradicciones. En una ciudad reprimida que asiste a la decadencia del Imperio Austrohúngaro, convive la crítica ácida de Kraus, el positivismo lógico en torno al Círculo de Viena, el renacimiento del pensamiento romántico, la inestabilidad del yo en la obra freudiana, el judío como chivo expiatorio de la mencionada crisis de identidad, una burguesía que quiere olvidar sus orígenes... Una miscelánea inflamable, que abrirá la puerta al autoritarismo político y al renacimiento de los nacionalismos. En un clima de precariedad, surge la novela de esa conciencia desgraciada a la que hemos hecho referencia: los autores viven la nueva forma de vida como un desgarramiento dominado por la nostalgia de un paraíso perdido. En esa crisis de identidad, se buscará la identidad en un Dios que ya no estaba,¹⁸⁴ y el decadentismo suspirará por la imposibilidad de retornar a una Grecia clásica o un Renacimiento idealizados. Por otro lado, se produce una transición funesta para el artista: el paso de un mundo encantado a uno desencantado, en el que se supera la etapa narcisista reivindicando la objetividad. El artista es quien precisamente no quiere romper los lazos con la etapa narcisista, pero el sacrificio del yo conduce al mundo social: manteniendo dicha etapa sólo queda ser un asocial o un tirano.¹⁸⁵ La nostalgia por la etapa narcisista es comparable a la situación de la conciencia desgraciada. Entre finales del XIX y principios del XX se asiste al fracaso del positivismo, lo que se esperaba de la ciencia y el Estado no tiene lugar, de modo que se busca la identidad y el refugio en un Dios que se ha perdido. El caso de Freud y la reconstrucción de la identidad, como hemos visto, es ejemplar. Otros optaron por soluciones similares, pasando del positivismo al decadentismo o al simbolismo, refugiándose en sí mismos por el fracaso del mundo con el que se encontraron, construyendo un mundo paralelo. Cuando se percibía la frustración

valores de la Grecia clásica. En ninguna de las revoluciones artísticas existe una satisfacción del mundo tal y como está y en esa medida, se busca refugio en otro mundo.

¹⁸⁴ Aunque anticipado por Hegel en la *Fenomenología*, es explícito después en Nietzsche (NIETZSCHE, Friedrich. *La ciencia jovial*. Gredos. Madrid, 2014 (Trad. de Germán Cano), p.440). No nos detendremos a insistir en el influjo del pensamiento nietzscheano para los artistas de toda esta época que tratamos de ilustrar brevemente. Podemos afirmar que Nietzsche marcó toda la intelectualidad vienesa, casi sin excepción.

¹⁸⁵ Vid. FREUD, Sigmund. *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Alianza. Madrid, 2005.

y se habían depositado expectativas en un mundo que ya no existía la única salvación era la salida artística (Picasso, Matisse, Kandinsky...) o el desengaño.

La conciencia desgraciada no está en ese momento completamente laicizada. Para la cuestión que nos interesa, esto comporta otorgar una importancia desmedida al individuo,¹⁸⁶ lo que se confirma si tenemos en cuenta que la figura del individualismo aparece cuando en la novela del siglo XIX se hace presente la conciencia burguesa (Stendhal, Balzac, Flaubert...), en la que la conexión entre la vida social e individual es cada vez más frágil. En ese proceso de laicización progresiva, las antiguas formas del pensamiento religioso se encuentran en gran medida conservadas, en el seno de un universo descristianizado: en manos de la burguesía, el mundo –al que nosotros todavía pertenecemos– se convierte en un protocolo constante, un espectáculo en el que no se cree en nada porque lo importante no es la creencia, el sistema de valores, sino la festividad: todo es ornamento. Y esto en una dimensión cultural más amplia y profunda, tal y como recogerán en 1908 las reflexiones de Adolf Loos en *Ornamento y delito* donde el arquitecto austriaco defiende la tesis de que “la evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual.”¹⁸⁷ El gran crítico del modernismo que representaba en Viena la *Sezession*, desconocido sin embargo en su época más allá de un reducido número de admiradores entre los que se encontraba Schoenberg,¹⁸⁸ lamentaba en sus consideraciones la pérdida de eficacia del ornamento como atentado contra la evolución cultural.¹⁸⁹ Una de las líneas teóricas esenciales de la arquitectura de Loos sostenía que ésta tenía que estar basada en la excelencia del material y no en el ornamento.¹⁹⁰ La condena del ornamento en Loos es análoga a la condena de lo accesorio y superfluo en Schoenberg, que rechaza todo aquello que no brota de la necesidad que exige la propia obra como producto orgánico. Y esto tendrá una importante influencia en

¹⁸⁶ Hay que tener presente que el individualismo es heredero del protestantismo, factor de consolidación de la clase burguesa, tal y como en 1905 sostuviera Weber en su clásico *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. (Vid. WEBER, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Alianza. Madrid, 2012. Trad. de Joaquín Abellán).

¹⁸⁷ LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1980 (Trad. de Lourdes Cirlet y Pau Pérez), p.44.

¹⁸⁸ POWELL, Nicolas. *The sacred spring. The arts in Vienna 1898-1918*. Studio Vista. London, 1974, p.83.

¹⁸⁹ LOOS, Adolf. *Ornamento y delito...*, p.46.

¹⁹⁰ POWELL, Nicolas *The sacred spring...*, p.85.

la estética musical de Soler a través de Schoenberg. Cuando ambos se refieren a elementos técnicos o dispositivos en la obra musical, no se trata tanto de útiles como de la asunción del pasado mediante una interiorización del material lingüístico en su desarrollo histórico. La *idea* nace simultáneamente con la obra, y esta exige unos elementos y no otros.

La atención dedicada a la laicización de la conciencia desgraciada nos devuelve a Hegel, ya que él es quien puso de manifiesto que una vez que la conciencia ocupa el lugar del Dios ausente, se convierte en el *intelectual*. Aquello que el hombre religioso esperaba de la religión, cuando no lo tiene se convierte en el intelectual que predica, en una especie de poder espiritual laico, por eso el pensador alemán establece una relación entre el intelectual y el escepticismo (etapa de la conciencia desgraciada y momento de insatisfacción), actitud que precede a la de la conciencia desgraciada y que a menudo se mezcla con ella. Pero en esta primera etapa del *Fin-de-siècle* gobierna un estado general de ingravidez sociológica: el intelectual no está presente en una lucha de clases sobre la que no existe una gran efervescencia ideológica como sí existirá a partir del período de entreguerras.¹⁹¹ Durante la *Belle époque*, Europa vive un período sin conflictos, sin revueltas obreras y disfrutando de una prosperidad económica en gran parte propiciada por la estabilidad de la moneda. Pero toda la ingravidez de la época, como en la nuestra, parece reposar sobre la ignorancia deliberada de los hechos históricos.

Esta contextualización es importante no sólo para situar la figura de Schoenberg y la Segunda Escuela de Viena en la historia cultural de occidente, sino porque el mundo de la modernidad ha marcado toda la posteridad occidental en la medida en que ha conducido al hombre a vivir en crisis, no ya como acontecimiento, sino de forma estructural, permanente. Desde entonces, el *yo* estará condicionado por un *super-yo* ético y un inconsciente reprimido, y esto será importante no sólo en Schoenberg sino en todo el arte del siglo XX, en la medida en que la pérdida de la identidad será artísticamente fecunda. Por otro lado, la tentación de una *tabula rasa* será constante, y reaparecerá con fuerza en la segunda mitad del siglo XX (en las posvanguardias y en general en el llamado

¹⁹¹ El canciller Bismarck neutralizó la burguesía (en el orden político, no en el poder económico) para que la aristocracia mantuviera unos ciertos privilegios, buscando así frenar el movimiento obrero alemán.

posmodernismo en todas sus ramificaciones), cuestión que repercute decisivamente en el diagnóstico histórico de Soler.¹⁹²

Después de la Primera Guerra Mundial, Alemania bajo la República de Weimar (1918-1933) es un torbellino en un clima de fragilidad, un país vencido con una democracia inestable y arruinado económicamente, con una fuerte polarización política. Existe en ese contexto una enorme efervescencia y actividad artística,¹⁹³ y uno de los grandes debates teóricos gira en torno al problema de la función colectiva del arte,¹⁹⁴ lo cual tiene relación con el problemático binomio ética-estética, y la dimensión comunicativa o no de la obra. Esto repercute en el expresionismo desde el que brota la obra de Schoenberg porque una de las respuestas al debate será la que defenderá que para ser artista hay que exiliarse de la vida, ya que ontológicamente es más real la vida del arte que la de la existencia. De este modo, el artista asume en la estética expresionista una radicalidad sin precedentes.

Asimismo, el relato de un *fin de tiempo* domina toda la cultura europea de la época, cuando los dos pensadores influyentes en los círculos artísticos son Nietzsche y Schopenhauer.¹⁹⁵ El binomio entre *ocaso* y *aurora*, presente en esa conciencia de fin de etapa que marca toda una época, está ligada a la dualidad herencia-porvenir, nuevo-viejo. Esto tendrá influencia directa tanto en la *conciencia de sí* de las vanguardias, como en el

¹⁹² Desde la crisis de la modernidad, nada es igual porque el sentido de eternidad ya no existe. Las cosas no tienen duración desde entonces; la producción cultural tenía el sentido de eternidad, pero progresivamente se ha impuesto la productividad. Y a esto se le ha añadido una creciente voluntad de olvidar el pasado: la palabra *transcendental* ha pasado a convertirse en absurdo, en la medida en que todo se ha vuelto precario.

¹⁹³ Aunque la visión de declive impregna también el mundo del arte, materializada en la amenaza de colapso y esterilidad creativa.

¹⁹⁴ Un texto central en el debate del momento es *¿Qué es el arte?* (1898) de L. Tolstói en el que el autor ruso defiende una concepción pedagógica del arte. (Vid. TOLSTÓI, León. *¿Qué es el arte?*. Ediciones Universidad de Navarra. Pamplona, 2007. Trad. de Víctor Gallego).

¹⁹⁵ El último no propone la actitud de construcción de una nueva cultura sino la contemplación (no productora ni autodestructora); la vía estética (el arte como elemento inmovilizador de la acción) es la privilegiada hacia dicha actitud contemplativa. Nietzsche sin embargo, se separa de Schopenhauer no condenando la voluntad de acción sino afirmando el camino hasta el fondo del ocaso para lograr una nueva aurora cultural (lo que recuperará el pensamiento Heidegger). Esto generará una división entre los artistas que tomarán el testigo de la actitud nietzscheana (el expresionismo será la primera reivindicación de su vida y su obra) y los que preferirán no participar en la caída de un mundo (postura que podrán leer en O. Wilde o en S. Mallarmé).

universo estético de la Segunda Escuela de Viena, donde el concepto está muy presente en ese conocido epíteto de *Nueva* que se añadía al sustantivo *Música* aunque en una acepción particular:

Seguramente será música que, a pesar de seguir siendo música, diferirá esencialmente de la música compuesta con anterioridad. Seguramente que habrá de expresar algo que todavía no haya sido expresado en la música. Seguramente, lo que hace más elevado y apreciable al arte es el ofrecer lo que nunca antes fuera ofrecido. No existe ninguna obra de arte portentosa que no lleve ningún mensaje a la humanidad; ningún gran artista deja de cumplir esto (...) *Porque Arte significa Arte Nuevo*.¹⁹⁶

Webern se refiere a esas palabras en lo mismos términos que su maestro:

La Nueva Música es aquella que jamás ha sido expresada. Entonces la “nueva música” sería lo mismo hace mil años que lo que es ahora, es decir, algo que nos parece que no ha sido expresado nunca.¹⁹⁷

En la misma medida en que la Segunda Escuela de Viena entiende esa novedad como algo simplemente consustancial al arte, y que por lo tanto no pertenece a una voluntad de ruptura sino a una consecuencia derivada del estudio de la tradición, Soler previene de la confusión que puede implicar entender la novedad como *avance* en su acepción de *superación*, por lo que propone el concepto de “ampliación” expresiva:

Avance jamás significa mejora o desprecio para lo que ya es pasado: avance es sólo una manera de decir y definir una situación temporal que, en este caso, se podría explicitar mejor diciendo “sus enormes ampliaciones”, ampliaciones, a menudo, de detalles mínimos pero esenciales en su potencial de futuro.¹⁹⁸

¹⁹⁶ SCHOENBERG, Arnold. “Música nueva, música anticuada, el estilo y la idea” en *El estilo y la idea*. Idea Books. Barcelona, 2005, p.52.

¹⁹⁷ WEBERN, Anton. *El camino hacia la nueva música...*, p.23.

¹⁹⁸ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p. 97.

En ese camino que no olvida la dimensión histórica del material que estudia, Webern añade la exigencia del estudio de su evolución que en él parte de un acercamiento a lo que denomina, basándose en Goethe, leyes naturales ocultas.¹⁹⁹

Pero también podríamos decir: sigamos lo que ha ido ocurriendo a través de los siglos y veremos entonces cómo es realmente la Nueva Música. Y entonces, quizá, también sabremos lo que es en la actualidad esa Nueva Música y lo que es música obsoleta.²⁰⁰

Sin embargo, el peligro de disecar la creatividad ya está en una determinada recepción de la estética de la Segunda Escuela de Viena que la empezó a convertir en museo, dibujando una estética desligada del artesanado, del control del material musical. Se trata del peligro del teórico que olvida que si hay una verdad histórica en la obra, ésta reside en la técnica, lo que conduce en ocasiones a juicios sin fundamento que construyen un sistema inconsistente, sin bases sólidas. Recordemos las palabras de Schoenberg en el *Tratado de Armonía*:

¡Pero estas teorías no están construidas de manera que de sus fundamentos, de la sistematización consecuente de estos fundamentos, se deduzcan lógicamente sus valoraciones estéticas!²⁰¹

Los excesos de la estética del romanticismo tanto como los prejuicios de la estética musical –como la concepción apriorística de la tonalidad– están en el horizonte de su crítica, que abordamos en el siguiente apartado.

3.3. El paradigma evolucionista en la poética schoenberguiana.

Se diría que Schönberg, igual que nuestra asociación, está plenamente convencido de la incontenible disolución de las leyes europeas del arte y de la armonía.²⁰²

¹⁹⁹ Vid. nota 140.

²⁰⁰ WEBERN, Anton. *El camino hacia la nueva música...*, pp.23 y 24.

²⁰¹ SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía...*, p.4.

²⁰² Carta de F. Marc a A. Macke, 1911 (Cit. en: STUCKENSCHMIDT, H.H. *Schönberg. Vida, Contexto, Obra*. Alianza. Madrid, 1991, p.125).

¿Qué es de su libro *Das Geistige in der Kunst* [*Lo espiritual en el arte*]? Pienso en él porque ha aparecido al mismo tiempo que mi *Tratado de Armonía*.²⁰³

Si bien los puntos de partida y las preocupaciones similares acercan, como hemos visto, a Schoenberg al universo expresionista, la poética schoenberguiana no dejó de mantenerse en el equilibrio entre la tradición y la innovación. Su actitud frente a las vanguardias era de menor entusiasmo que la que podía tener Kandinsky en Berlín. Así, en la misma carta de 1922 el compositor le escribe:

No tengo demasiada simpatía por todos esos movimientos, pero tampoco preocupación por que (*sic.*) lleguen a importunarme mucho tiempo. Nada cae más de prisa en la paralización que estos movimientos que son promovidos por tantos. Por otra parte, todas esas gentes meramente venden nuestra piel –la de usted y la mía– en el mercado. Lo encuentro abominable, al menos en la Música: ¡estos atonalistas! Sí, al diablo: yo he compuesto sin preguntar por ningún “ismo”. ¿Qué tendría que hacer yo con eso?²⁰⁴

El Soler de juventud, en su fervor ideológico para defender el legado de la Segunda Escuela de Viena, es en cierto modo presa del manifiesto, de los *ismos*.²⁰⁵ Más tarde, matizará sus afirmaciones en el mismo sentido que Schoenberg lo hacía cuando manifestaba a Kandinsky su escepticismo en los años veinte, o cuando declaraba a

²⁰³ Carta de Schoenberg a Kandinsky, 20 de julio de 1922 (SCHOENBERG, Arnold. *Cartas*. Turner. Madrid, 1987 (Trad. de Ángel Fernando Mayo), p.75).

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Vid.* al respecto, la invectiva contra Stravinsky, al que después de situarlo junto a la escuela vienesa lo acusa de “falta de audacia intelectual y moral absoluta, ya que, fuera de las obras de juventud, todas las otras se reducen a *regresiones*, es decir, a vulgares imitaciones de los grandes maestros antiguos” (SOLER, Josep. “Sobre l’espiritualitat de la música...”, p.32). También en sus dos artículos sobre Schoenberg un año antes (1960) insistirá en su significación histórica en relación a las vanguardias, y al impresionismo y el expresionismo. (SOLER, Josep. “Sobre Arnold Schönberg I. La seva època. Música atonal”. *Serra d’Or*, agosto de 1960; y “Sobre Arnold Schönberg II. Dodecafonisme”. *Serra d’Or*. Monasterio de Montserrat, septiembre de 1960). Estas posiciones –que por otro lado están volcadas en artículos impregnados de un carácter eminentemente didáctico– serán matizadas en años posteriores, cuando el autor adquiriera una mayor perspectiva historiográfica.

Kokoschka que él no es un *moderno*.²⁰⁶ Una lectura atenta de su *Tratado de Armonía* nos aporta los matices y la hondura de su orientación estética. En él, el autor comienza advirtiéndolo de los inconvenientes que acarrearán la presunción de eternidad de la reflexión estética para la evolución histórica de la música. Los epítetos de *naturalidad* y *eternidad* son de profunda relevancia conceptual en este caso:

Cuando digo: la tonalidad no es una ley natural eterna de la música, en seguida veo cómo los teóricos saltan indignados y ponen el veto a mi honradez (...) La fuerza que el teórico necesita para afirmarse en su insostenible postura procede de su alianza con la Estética. Esta se ocupa sólo de cosas eternas, y llega siempre demasiado tarde a la vida.²⁰⁷

De todos modos, cuando Schoenberg se refiere a la Estética como disciplina, lo hace pensando en una deliberación rudimentaria que se ocupa de categorías tan insustanciales como bello, feo, malsonante, etc. Lo que busca es defender, desde la teoría de la composición, una noción *artesanal* del arte musical de forma análoga a como lo hará Soler, gobernada por la propiedad de la *eficacia* técnica. Así, si para Soler “la técnica es saber conservar la iluminación interna de la obra, mantenerla intacta y saber, mediante su operar, entregarla a los que quieran, puedan y sepan recibirla”,²⁰⁸ la noción de *artesanía* concentra el sentido ético y estético desde una determinada filosofía de la historia que justifica el trabajo del artesano, quien mediante la *herencia* y el dominio de las leyes técnicas hará posible la apertura de un *porvenir*:

La necesidad de su trabajo, esto sí que es inmanente a su artesanía: es una necesidad moral y también histórica porque, sin ella, este camino sinuoso y lleno de meandros y curvas no podría seguir adelante. Es un imperativo de absoluta obediencia. Es la necesidad para poder sobrevivir.²⁰⁹

Es en este sentido que el propósito de Schoenberg es:

²⁰⁶ SCHOENBERG, Arnold. *Cartas...*, p.265.

²⁰⁷ SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía...*, p.3.

²⁰⁸ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p.297.

²⁰⁹ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.38.

Proporcionar al alumno tal habilidad que esté en condiciones de crear algo de *probada eficacia*. No tiene por qué garantizar que sea nuevo, interesante o bello. Pero debe responder de que, observando sus orientaciones, puede alcanzarse algo que se asemeje a las condiciones artesanas de las antiguas obras de arte, al menos hasta el punto en que lo específicamente creativo escapa ya a todo control mecánico-técnico.²¹⁰

Aquí la condición de *antiguas* en relación a las obras de arte de la antigüedad no es algo descriptivo o accesorio sino decisivo: existe en el sustrato ideológico de la valoración una reacción a las condiciones *modernas* (en la era de los *manifestos*) en las que se desarrolla el arte musical para Schoenberg.²¹¹ En este sentido, la *disonancia* tan asociada superficialmente a la idea de modernidad musical aunque presente en toda la música occidental, es abordada en el Tratado no como término absoluto, sino relativo a la *consonancia*, en la medida en que su estatus depende de una evolución en la capacidad perceptiva del oído,²¹² que no nace de otro lugar que de la ampliación de los recursos expresivos de la música, fruto de la incorporación de posibilidades ya presentes en el sonido. En la obra de Soler, quien aborda el estudio de la disonancia con una imagen análoga a la de la dualidad moral en la teología cristiana,²¹³ ésta tiene el mismo estatus. Su significación histórica está ligada también de manera complementaria a la consonancia, e igual que en el *Tratado de Armonía* se insiste en esa agregación que implica una ampliación de la capacidad de recepción perceptiva:

²¹⁰ SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía...*, p.5.

²¹¹ “El progreso, pues, no es algo que haya de producirse necesariamente; no es algo que pueda predecirse en razón de un trabajo sistemático; sino algo que sobreviene durante todo gran esfuerzo inesperadamente y quizá incluso sin quererlo. La explicación correcta debe ser la meta de toda investigación, aunque casi siempre lo que se obtiene es una explicación inexacta; pero no por esto debe considerarse fracasado el empeño, puede debemos contentarnos con el placer de la búsqueda, esa alegría que es quizá lo único positivo de la investigación” (*Ibid.*, p.15).

²¹² “Depende sólo de la creciente capacidad del oído analizador para familiarizarse con los armónicos más lejanos” (*Ibid.*, p.16).

²¹³ “Cielo y tierra se fundían en un inmenso acorde, regido por una admirable armonía, pero la disonancia, en este acorde, era, asimismo, un aspecto inmanente de la consonancia; así, el mal era consecuencia, parte integrante y aspecto simétrico del bien y en el Uno, en Dios se hallaba la fuente, el fundamento de todo bien y también de todo mal.” (SOLER, Josep. *Otros escritos...*, p.39).

Pasarían muchos siglos hasta que la disonancia no fuera aceptada como algo casi connatural con la consonancia y como algo que, tal la sombra presupone la luz, pertenece al ámbito de lo consonante, de lo “agradable”; la historia de la disonancia es la historia de cómo las agregaciones de sonidos vienen a ser funciones culturales y su bondad y aceptación dependen de la calidad de quienes escuchen y emitan juicios sobre ellas.²¹⁴

Por eso en la filosofía de la historia de Soler se da un paso más: la *disonancia* es una constante temporal que nace de la misma voluntad artística y abre el mismo campo de sentido, ya sea en su primer ejemplo documentado del siglo IX o en la Segunda Escuela de Viena. Una especie de tejido canceroso que no deja de crecer hasta apoderarse de todo el cuerpo histórico de la música occidental:

El tiempo de la disonancia era el mismo, en el siglo IX como en el XX: las posibilidades eran las mismas y las emociones –las más violentas y caóticas o las más estructuradas, siempre expresión de nuestro miedo y nuestra angustia– eran las mismas en los difíciles finales del siglo noveno o en el Apocalipsis que se inicia con nuestro siglo y en su trágico desarrollo: la ascensión de la disonancia por la burguesía, que no la entiende y no comprende su porqué aunque tolere un determinado nivel, es sólo la aceptación de algo que se repite cada vez con más insistencia en la música.²¹⁵

No obstante situarse en un paradigma evolucionista, Schoenberg se resiste a considerar que se pueda jerarquizar en etapas evolutivas el desarrollo del lenguaje musical, puesto que el resultado es diferente si lo consideramos por ejemplo, desde el número de sonidos que contempla la escala con la que trabaja una obra, o desde la perspectiva polifónica, teniendo en cuenta la distribución de varias voces para expresar una idea musical. De este modo, dirige una aguda invectiva contra la modernidad que quiere apoyarse en la “imitación del arte exótico” en el ámbito de la música. Una y otra vez se intenta desmarcar del apelativo de *moderno*, sobre todo de aquellos que se consideran tales haciendo del sonido un fetiche:

²¹⁴ *Ibid.*, p.40.

²¹⁵ *Ibid.*, p.41.

Se trata de gente moderna (ya que no saben bien a dónde se dirigen), pero sin porvenir. Pues encontrar el momento justo es más importante para los hombres del futuro que para los modernos (...) No es sólo el sonido, sino el tiempo lo que hace la música, y es síntoma típico de los aficionados –en todos los terrenos y direcciones– que les falle la sensibilidad al menos por uno de los dos factores: sonido o medida del tiempo.²¹⁶

En sus dos volúmenes de *La música* a los que hacemos referencia en el apartado que abre este capítulo, Soler asume totalmente la concepción schoenberguiana del historiador de la música tal y como está expuesta en el *Tratado de Armonía*, en el que las leyes fundamentales del arte no son más que herramientas de comprensión, de modo que un sistema anterior debe ser *vivificado*, como si fuera aún vigente, y *comprendido* en razón de las causas que conducen a su situación actual de pérdida de vigencia:

El fenómeno musical, en Occidente, es un esfuerzo para fijar este paso a través de unas leyes y un orden; conseguido este orden, demarcado y precisado, se entrega al futuro para que, de nuevo y a través de sus posibilidades de comprensión y su propia manera de aprehenderlo, lo haga vivir ya fecundado y capaz de expresarse con unos esquemas y unas ideas idénticas pero, al mismo tiempo, formalmente diferentes.²¹⁷

Y en coherencia con ello, la estética musical de Soler sólo admite una actitud frente a la historia:

Esperar con confianza y humildad: rehacer y revivir serenamente la evolución de la historia para así intentar dar un sentido al pasado, fecundador del futuro, y también un sentido al presente, oscuro espejo en el que podemos leer con difícil esfuerzo aquellos signos que prefiguran y dan forma a aquel futuro que, de una manera casi inconcebible pero inequívoca, condiciona y rige la “historia” del momento que ahora vivimos.²¹⁸

²¹⁶ SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*..., p.26.

²¹⁷ SOLER, Josep. *La Música*... (II), 138.

²¹⁸ SOLER, Josep. “Sobre ética y estructura musical: la obra para tecla de Josep Soler” en *Escritos sobre Música*..., p.395.

Ramón Barce destaca esta cuestión en el prólogo a la edición castellana –en el que asimismo sostiene que para Schoenberg la historia procede de modo dialéctico, asumiendo en este sentido una concepción hegeliana de la historia– cuando hermanándolo con el poeta Antonio Machado, afirma que:

La idea de Schoenberg es muy semejante en cuanto que él piensa en un pasado musical *vivo* como enseñanza y nunca momificado ni convertido en rémora; y en un presente de inquieta búsqueda que tome de ese pasado no sus formas externas, sino la similitud de su impulso.²¹⁹

Por eso, la historia de la música asumida de este modo tiene, tanto en Schoenberg como en Soler, una dimensión pedagógica esencial:

Y así [el alumno] aprenderá también a amar las obras del pasado, incluso aunque no pueda utilizarlas de manera inmediata en su propia vida y deba transponerlas para obtener de ellas un uso provechoso a distancia. Aprenderá a amarlas porque –verdaderas o erróneas– hallará que han brotado de la necesidad.²²⁰

Y esto como constante en la descripción de la historia de cualquier aspecto técnico de la música: a partir de una descripción evolutiva de la incorporación de la tercera como consonancia (además del unísono, la octava y la quinta), Schoenberg extrae una argumentación de carácter psicológico del movimiento histórico del arte frente al aumento de los medios de expresión, que puede ser fácilmente extrapolada a nuestra época:

A la posibilidad de usar no sólo las octavas y las quintas, sino también las terceras, así como los movimientos contrarios y oblicuos, pudo haber provocado el vértigo de considerar malo todo lo que se había hecho anteriormente, aunque no era sino simplemente anticuado; es un vértigo semejante al que puede observarse –y no sólo en el arte– en todo gran progreso. Se olvida hasta tal punto el agradecimiento que se

²¹⁹ BARCE, Ramón. “Prólogo” a SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía...*, p. 11.

²²⁰ SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía...*, pp. 30 y 31. Esta *Necesidad* constituye un concepto fundamental que rige la poética schoenberguiana y se infiltrará en las estructuras nucleares de la filosofía de la historia que subyace en la obra de Soler, actuando como criterio de juicio histórico y teniendo un largo recorrido teórico sobre el que volveremos en este capítulo (apartado 4) y en posteriores.

debe a los predecesores, que llega a odiarse su trabajo, sin pensar que sin él el progreso no hubiera sido posible. Incluso aunque su obra haya estado llena de errores. Y el desprecio por lo antiguo es tan grande como injustificado.²²¹

Profundamente vinculado al estudio de la historia, está la dimensión práctica del compositor frente a las leyes de la dialéctica histórica. Cuando Schoenberg caracteriza los ejercicios de armonía que propone en su tratado contraponiéndolos a una obra en cuanto a los *objetivos* de cada uno, revela cuestiones significativas acerca de su concepción de la obra de arte que tendrán resonancia en Soler:

Nuestros ejercicios tienen siempre un objetivo determinado, y la obra de arte nunca, aunque a veces lo tenga el artista, o cree al menos tenerlo cuando en realidad obedece no a un objetivo, sino a su propio instinto. Es esta una diferencia gracias a la cual todo el mundo puede realizar un ejercicio de armonía, pero casi nadie puede crear una obra de arte, y ni siquiera comprenderla.²²²

Más adelante, vuelve sobre esta idea y la amplía:

El alumno debe trabajar a fondo con su inteligencia y con su gusto. Está aprendiendo, y su tarea es ejercitarse. Simplemente tiene que llegar a un punto en que sea capaz de poder decir alguna cosa, si es que tiene algo que decir. El alumno ha de reflexionar; pero el artista, el maestro, crea con la intuición. No tiene ya necesidad de reflexión, pues ha alcanzado un nivel más alto de unión con su propio poder expresivo.²²³

Es en esta distinción tan típicamente schoenberguiana entre constricción y libertad, entre artesano y artista, donde se encuentra la clave argumentativa que articula el concepto de *artesano* en Soler, y su posición frente a la historia. A continuación del fragmento citado, Schoenberg afirma que “este artesanado didáctico se caracteriza precisamente porque trata de interpretar como constricción justamente lo que para el artista constituye la más alta libertad”. En este sentido, el fundamento de la libertad del artista es paradójicamente su contrario: la constricción a unas leyes, que en la dialéctica histórica han evolucionado

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*, p.143.

²²³ *Ibid.*, p.342.

bajo un anhelo de ampliación de los medios de expresión. La sustitución soleriana del *artista* por el *artesano*, que progresivamente cobra protagonismo en sus textos, viene determinada por el olvido de dichas leyes que diagnostica, la indiferencia hacia la constricción a la que Schoenberg hacía referencia.²²⁴ La historia de la destrucción tonal y de la larga evolución de la armonía que desemboca en Schoenberg, está basada para Soler en esa constricción a las leyes en las que se deposita la dialéctica histórica, que tiene un carácter inevitable: *lógico y necesario*. Siguiendo esas premisas, Soler reconoce en la oposición entre Liszt y Brahms la posibilidad de resolución dialéctica en la concepción estructural y armónica de Schoenberg:

La evolución de su armonía, inevitable y lógica, procede en un lejano pasado, de la gran corriente que se inicia en Notre Dame y que, en su momento, había tenido su apogeo en Wagner, Mahler, Bruckner y, muy en especial, en Liszt. Éste, como iluminado visionario, es quien le pudo marcar muchos de los caminos que Schoenberg continuó con la Escuela de Viena; pero la estructura de esta evolución, el cómo organizar la destrucción tonal que Liszt había ya marcado con tanta fuerza, pensamos que es en Brahms donde Schoenberg pudo hallarla y donde pudo establecer el equilibrio entre su instinto que no se detenía ante nada ni ante prohibición alguna y el interés, muy fuerte, asimismo, por investigar el pasado y buscar en él las raíces del futuro; ya Brahms había sido atacado con insistencia por su mirar al pasado y si lo hizo, y Schoenberg con él, es porque mirando al pasado abría paso al futuro.²²⁵

Si, como dice Schoenberg, la estética mata al arte vivo en la medida en que se condensan principios teóricos que detienen el devenir histórico, con su estética musical Soler paga ese precio para un arte que en su concepción es reflejo de una era aturdida y extraviada. Podríamos afirmar que bajo su punto de vista, el arte musical actual está en manos de alumnos comportándose como maestros, que no se han ejercitado ni han trabajado “a fondo con su inteligencia” como reclamaba Schoenberg: para dejar de necesitar la reflexión y crear con la intuición, hay que haber reflexionado antes: “Yo creo que no se

²²⁴ Sobre la figura del *artesano*, la relación con la noción de *escriba* y sus implicaciones para la filosofía de la historia de Soler, nos detendremos más adelante.

²²⁵ SOLER, Josep. *Otros escritos...*, p.57.

debe coquetear con la libertad mientras no se libere uno de la tiranía”.²²⁶ La evolución del lenguaje musical, la ampliación de los medios de expresión, no tiene lugar en el compositor de manera consciente, y esto es lo que garantiza su autenticidad y capacidad de fertilizar el futuro:

El verdadero músico escribe lo nuevo y lo insólito de un nuevo complejo sonoro únicamente por una razón: porque tiene que expresar lo nuevo y lo inaudito que le mueve interiormente. Para los seguidores que continúan su labor, esto es sólo una nueva sonoridad, un medio técnico; pero en realidad es mucho más que esto: una sonoridad nueva es un símbolo hallado involuntariamente, y que anuncia al hombre nuevo que en él se manifiesta.²²⁷

En razón de la justa distancia temporal que le separa, el ejemplo de Wagner le sirve de respaldo en su argumentación:

Partiendo de lo que en su tiempo entendía todo el mundo por música, él siguió ante todo su necesidad de expresarse, sin preguntarse en absoluto por lo bello ni por lo nuevo, por el estilo ni por el arte. Pero sin darse cuenta de que se introducían rasgos que significaban una evolución. (...) *El artista que tiene valor se abandona por completo a sus tendencias. Y sólo el que se abandona a sus tendencias tiene valor, y sólo quien tiene valor es artista.*²²⁸

Por eso, el apelativo de *revolucionario* es descartado por Schoenberg en la medida en que existe una lógica evolutiva en la que el arte nuevo no tiene como propósito (ni debe tenerlo) destruir el antiguo. Se trata de algo que Soler destaca e incorpora a su estética musical como un axioma:

Schoenberg no destruyó nada ni abrió nada. Amplió aquello que ya existía, llevó a determinados límites determinadas teorías vigentes desde siglos ha; y los caminos que abrió estaban implícitos en las obras de sus antecesores y deben ser transitados

²²⁶ SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía...*, p.470.

²²⁷ *Ibid.*, p. 476.

²²⁸ *Ibid.*, pp. 476 y 477 (Destacado en el original).

y pueden serlo solamente por aquellos que tengan consciencia de los ámbitos en los que se mueven.²²⁹

En la misma medida, asume absolutamente la concepción pedagógica de Schoenberg, tal y como se explicita en el *Tratado de Armonía*:

La enseñanza que ha de recibir un artista podría ser, sobre todo, ayudarle a escucharse a sí mismo. La técnica, los medios artísticos, no pueden ayudarle. Estos podrían ser una especie de saber oculto, al que sólo tuviera acceso el que los encontrase por sí mismo. Quien se escucha a sí propio, adquiere esta técnica.²³⁰

Y con la necesidad del proceso en razón de su continuidad con el pasado se comprometerá Webern:

La cuestión es únicamente saber si la época actual está madura para ello. Pero el camino es absolutamente correcto, y ha sido trazado por la propia naturaleza del sonido. Debemos tener claro, por lo tanto, que lo que hoy es atacado de un modo hostil, también ha sido proporcionado por la naturaleza, tanto como lo que se practicaba en el pasado.²³¹

De este modo, la legitimación histórica está basada en la analogía con períodos anteriores en la historia de la música que pugnaron por dar forma a la idea musical:

¿Cómo se produjo la superación de los modos mayor y menor? Al igual que sucedió con la disolución de los modos eclesiásticos, los elementos desintegradores se derivaron de los esfuerzos por encontrar una forma particular de poner fin a la obra. ¡Es un caso del todo análogo!²³²

El correlato entre la idea y su representación en la música sigue en Webern el paradigma teórico del idealismo alemán –como lo hace Schoenberg en el *Tratado de Armonía*

²²⁹ SOLER, Josep. *Otros escritos...*, p.8.

²³⁰ SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía...*, p.492.

²³¹ WEBERN, Anton. *El camino hacia la nueva música...*, p.31.

²³² *Ibid.*, p.56.

utilizando el término *Darstellung* (o refiriéndose a *Darstellungssystem*²³³) que puede traducirse como *representación, exposición, manifestación...*— y que entiende la obra como sensibilización de la idea.

En *El camino hacia la nueva música* se comprende la historia de la música bajo un criterio teleológico: para Webern existe un *telos* que subyace a la evolución musical (en su opinión, a la de todos los lenguajes artísticos) y unifica su historia: el progresivo esfuerzo por alcanzar la claridad y la unidad (máxima relación entre las partes) en la composición, y con ello también la comprensibilidad como fin artístico:

Se podría decir que desde que se hace música, los esfuerzos de la mayoría de los grandes artistas se dirigen a hacer cada vez más clara la unidad. Todo lo que ha sucedido obedece a ello (...) Es obvio que siempre que confluyen la relación y la unidad, la comprensión queda garantizada. ¡Todo lo demás es diletantismo, nada más! ¡En todas las épocas! ¡Así ha sido siempre!²³⁴

No obstante, en la estética de Webern la evolución no está sujeta a un progreso lineal, y sus conferencias están repletas de ejemplos en este sentido, como las referencias al resurgimiento del pensamiento polifónico en el clasicismo que vuelve la mirada hacia Bach y los flamencos. Esto será importante en razón de la formación de una conciencia histórica y una dimensión ética en la labor del compositor que será fundamental en la estética soleriana. Esa conciencia histórica trascenderá incluso la dimensión consciente, actuando como fundamento erigido sobre el encadenamiento de anteriores estructuras veladas pero latentes. Soler recurre a una imagen para dar cuenta de esta concepción: la destrucción periódica de las construcciones nahuas en la antigüedad, y la posterior edificación sobre esa misma anterior estructura, oculta por cada capa que forma una nueva construcción. En este sentido, la conciencia histórica es el garante de la ética en la actividad artística, formulada como imperativo en la estética normativa soleriana.

Cada estructura, creada por los artesanos artistas, vivienda de hombres o de dioses presuponía, otras estructuras ocultas como fundamento y base y en ellas, en su saber

²³³ Que Ramón Barce traduce como *Sistema expositivo* (SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*. Real Musical. Madrid, 1974, p.1).

²³⁴ WEBERN, Anton. *El camino hacia la nueva música...*, p.31.

la existencia, aunque nunca las hubiesen visto o hubiesen tenido posibilidad alguna de acceder a sus formas, se sustentaba y sostenía aquello que iban construyendo incansables; la seguridad de las bases y obras ocultas garantizaba que su trabajo poseía un fundamento adecuado y poseía y debía sostenerse en su función y también sabían, que transcurrido el plazo inevitable de vida, la obra sería destruida y pasaría a ocultarse ya para siempre, a ser, en el país de la gris oscuridad, en el país de la ceniza, sufrido fundamento y nueva aportación a la labor, ya callada para siempre, ya silenciosa, de las estructuras ocultas.²³⁵

La impenetrabilidad de la historia del arte es la misma que la de la conciencia del artista. Soler postula la existencia de estructuras ocultas en la historia con las que tienen correspondencia las que también permanecen ocultas en el interior de la conciencia artística. Se trata de una dialéctica entre esas estructuras *internas* y *externas* que partiendo de una ontología platónica, se sitúa en esa tradición que se puede rastrear tanto en Schoenberg y la Escuela de Viena como en las encendidas palabras de R.M. Rilke, en la conocida correspondencia que mantuviera entre 1903 y 1908 con F. Kappus.²³⁶

La descripción casi normativa del proceso de composición que lleva a cabo Schoenberg, podría servir para describir la que sigue Soler:

Al componer, decide siempre mi sentimiento, mi sentido de la forma. Este me dice lo que debo escribir, y todo lo demás queda excluido. Cada acorde que inserto corresponde a una constricción: a una constricción de mi necesidad expresiva, pero quizá también a la constricción de una inexorable aunque inconsciente lógica de la construcción armónica (...) Como demostración puedo alegar cómo las correcciones a las que se inclina demasiado a menudo la despierta consciencia, la mayor parte de las veces estropean la idea misma.²³⁷

²³⁵ SOLER, Josep. *Otros escritos...*, p.70.

²³⁶ “Usted mira a lo exterior, y esto es precisamente, lo que no debe hacer ahora. Nadie le puede aconsejar ni ayudar; nadie. Solamente hay un medio: vuelva usted sobre sí. Investigue la causa que le impele a escribir; examine si ella extiende sus raíces en lo más profundo de su corazón” (RILKE, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Alianza, Madrid, 1999 (Trad. de José María Valverde), p.24).

²³⁷ SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía...*, p.496.

Aquí el término “inconsciente” adquiere una gran relevancia porque se trata para Schoenberg de la potencia que permite la construcción armónica, y en este sentido, protege en cierta manera la *Idea* que rige la concepción de una obra creando unas *necesidades* que sólo deben ser canalizadas y respetadas.

3.4. La recepción de la Segunda Escuela de Viena en Cataluña y España

La repercusión tanto del expresionismo musical como de la estética y la obra de la Segunda Escuela de Viena, ha sido ínfima tanto en Cataluña como en España si la comparamos con otras vanguardias musicales de las primeras décadas del siglo XX. Una atmósfera asfixiante, atormentada por la ansiedad y la angustia de una época asediada por la incertidumbre, es el acervo ideológico en el que surge y se desarrolla el pensamiento estético de Schoenberg, en el período que va hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial.²³⁸ A principios de los años veinte, momento en el que se iniciaba una tendencia hacia la restauración del pasado, la crítica francesa fomentó la contraposición entre el expresionismo atonal schoenberguiano como prolongación y epígono del romanticismo, y el neoclasicismo stravinskyano como clasicismo neotonal –entre expresionismo subjetivo y neoclasicismo objetivo– cosa que repercutió en España.²³⁹ En este sentido, el débil argumento –cuando se eleva a categoría– de una estética centroeuropea alejada de la sensibilidad mediterránea, que cultivó el pensamiento orteguiano y que tanta fortuna hizo en el ámbito musical a través de la obra crítica de Salazar, todavía en la actualidad sigue convocándose como excusa, o cuando menos, como explicación historiográfica de la precaria recepción en nuestro entorno cultural y musical.²⁴⁰

²³⁸ ROSEN, Charles. *Schoenberg*. Acantilado. Barcelona, 2014, p.22. Al asedio de la propia época podemos añadirle el que vivió Schoenberg en Viena, con la hostilidad del público más conservador de Europa, así como el resto de su vida, suscitando una oposición sin precedentes (LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. Éditions du Seuil. Paris, 1969, p.18).

²³⁹ PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, p.29.

²⁴⁰ GARCÍA LABORDA, José M^a. *En torno a la Segunda Escuela de Viena*. Alpuerto. Madrid, 2005, p. 105.

A finales de los años cincuenta, Taltabull –como hemos visto, el principal maestro de Soler– no tenía un conocimiento profundo de la obra de la Segunda Escuela de Viena.²⁴¹ Aun así algunas obras de Soler en aquella década y antes de estudiar con él, ya son atonales como *Missa per a cor i orgue* (1953) o utilizan el lenguaje dodecafónico, como *Danae* (1959), situándose en lo que podríamos denominar una segunda *protorecepción* de la obra de Schoenberg que en España tendrá lugar de forma más generalizada en los años sesenta.²⁴² En este sentido –y a pesar de que la obra de compositores como Stravinsky,²⁴³ Debussy o Bartók todavía era poco o nada conocida y trabajada²⁴⁴– situar brevemente la recepción de la música y la estética de la Segunda Escuela de Viena es al mismo tiempo representativo y sintomático del retraso en la llegada de las vanguardias musicales europeas durante el franquismo, puesto que es la que llegó más tarde y la que seguramente más dificultad experimentó para arraigarse en Cataluña y España. Sin embargo hay que matizar esta difícil recepción situándola en el contexto europeo, donde tras la Segunda Guerra Mundial, a partir de una lectura de Hindemith que focalizaba su atención en la primera etapa creativa del compositor alemán, se generalizó un rechazo de todas las estéticas musicales que se entendían como expresionistas o herederas del Romanticismo, cosa que afectó especialmente a la Segunda Escuela de Viena, considerada antitética de una búsqueda de austeridad y contención de recursos. En este

²⁴¹ Lamentablemente, no tenemos noticias de su contacto con la obra de Schoenberg en París, ya que el 16 de enero de 1922 se interpretó por primera vez en la ciudad, con cierto revuelo, el *Pierrot Lunaire*. Koechlin, que estaba presente aquel día (y que como hemos dicho, Taltabull puede haber sido discípulo suyo), defendió la aportación de la obra (TROTIER, Danick. “Schoenberg dans la vie et l’œuvre de Koechlin” en CATHÉ, P., DOUCHE, S. i DUCHESNEAU, M. *Charles Koechlin: compositeur et humaniste*. Vrin, Paris, 2010, p. 302).

²⁴² Como segunda recepción respecto a una primera que tuvo lugar entre los años veinte y treinta, y que se interrumpió con la Guerra Civil. Esta segunda recepción nació generalmente del impacto de los cursos de verano en Darmstadt a partir de 1946, aunque en el caso concreto de Soler, las raíces son diferentes y eminentemente autodidactas.

²⁴³ Excepto la *Historia del soldado*, la producción más vanguardista de Stravinsky era ya antes de la Guerra Civil desconocida o conocida sólo parcial y superficialmente en Barcelona y en el resto de España (CORTÈS, Francesc. “Reflejo, imágenes y distorsiones en la recepción de las vanguardias musicales...”, p. 496).

²⁴⁴ Nos referimos siempre a la situación desde la posguerra española y teniendo en cuenta que tanto en España como en Europa tiene lugar un proceso de reintroducción del neoclasicismo desde mediados de los años cuarenta, en la que los nombres más presentes son los de Stravinsky y Bartók.

sentido, se extendió una mirada retrospectiva que en muchas ocasiones eludió el atonalismo y el dodecafonismo entendidos como una etapa superada.²⁴⁵

El *Cuarteto n.º 1*, op. 7 fue la primera obra de Schoenberg que se presentó en España, en un concierto del cuarteto Rosé el 20 de marzo de 1920 en Madrid, organizado por la Sociedad Filarmónica. Algún eco había llegado ya la década anterior del nombre de Schoenberg, pero simplemente asociado a una figura problemática y sin demasiada perspectiva, a veces teniendo sólo como referencia el mencionado cuarteto op.7 y *Noche Transfigurada*, op. 4. O bien como en el caso de Turina, quien durante su último año en París describe su experiencia en un concierto en el que se interpreta un fragmento de los *Gurrelieder* dirigidos por O. Fried poco después de que se hubieran estrenado en Viena, revelando un profundo desinterés:

(...) muy contento el hombre [Fried] con el éxito despliega una inmensa partitura de más de un metro de longitud para tocarnos un fragmento de *Gurre Lieder* (*sic.*) de herr Schönberg, célebre ya por haber suscitado violentas discusiones y hasta bastonazos en Viena, aunque en París todo el mundo estuvo de acuerdo en tratarlo de soporífero y anticuado, no comprendiendo el por qué un inmenso instrumental (7 clarinetes, 8 flautas, 14 trombones y todo por el estilo) cuando aquello no suena.²⁴⁶

La misma impresión negativa –pese a tratarse de una obra que aún no pone en cuestión muchos elementos tradicionales– despierta en Salazar la audición del *Cuarteto n.º 1* en Madrid,²⁴⁷ opinión que mejora ligeramente el año siguiente cuando se trata de la audición de *Noche transfigurada*,²⁴⁸ teniendo en cuenta su enraizamiento romántico y un lenguaje que no llega a abandonar la tonalidad, pese a su discreta recepción.²⁴⁹ Sin embargo, pocos años después, en una crítica del *Concierto de Cámara* de Alban Berg interpretado en los V Festivales de la SIMC en Frankfurt, Salazar dirige sus invectivas contra la estética de

²⁴⁵ DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Akal. Madrid, 2004, pp. 20-22.

²⁴⁶ TURINA, Joaquín. “París”. *Revista Musical de Bilbao*, n.º 6, 1913, p.23.

²⁴⁷ SALAZAR, Adolfo. *El Sol*, 23 de marzo de 1920.

²⁴⁸ Cuya primera audición fue el 21 de octubre de 1921 por la Orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección de Bartolomé Pérez Casas.

²⁴⁹ SALAZAR, Adolfo. *El Sol*, 2 de diciembre de 1922.

la Segunda Escuela de Viena en su totalidad.²⁵⁰ A pesar de ello, años más tarde no puede dejar de reconocer la importancia de la figura de Schoenberg en la música del siglo XX.²⁵¹

Por otra parte, cabe mencionar la traducción y publicación en 1915 del *Tratado de Armonía Moderna* de Arthur Eaglefield Hull que hicieron Salazar y Barrado, con numerosos ejemplos y análisis de la obra de Schoenberg, así como el perspicaz estudio del mismo autor para la *Revista Musical Hispanoamericana* a lo largo de varios números, en los que el crítico inglés analiza en detalle las *Cinco piezas para orquesta*, op.16, el estreno mundial de las cuales había tenido lugar en Londres tres años antes.²⁵² Pese a que ello representa un hito en la recepción española de Schoenberg y que Salazar confiesa, en la introducción a la publicación del estudio de Hull, que conoció el nombre de Schoenberg a través de una reseña de Oskar Fried en el *Musical Times*,²⁵³ lo cierto es que la recepción de la obra y la estética schoenberguiana que tendrá lugar desde los años veinte estará más intensamente mediatizada por la órbita musical francesa,²⁵⁴ especialmente a raíz de las polémicas suscitadas por el estreno parisiense del *Pierrot Lunaire* en 1922 y el interés que generan en Falla y el mismo Salazar, cosa que también tendrá una cierta repercusión en Rodolfo Halffter. Y antes aún, como caso singular, en Fernando Remacha.²⁵⁵

A pesar de esto, tenemos que hablar de una recepción muy limitada de la obra y la estética de Schoenberg y la Segunda Escuela de Viena durante los años veinte, que por otro lado tendrá progresivamente más presencia en Barcelona que en Madrid, teniendo en cuenta en este sentido la estancia del compositor vienés en la ciudad catalana. Su relación con Barcelona, ampliamente conocida y estudiada, fue promovida principalmente por Robert

²⁵⁰ SALAZAR, Adolfo. *El Sol*, 1 de septiembre de 1927.

²⁵¹ SALAZAR, Adolfo. *La música actual en Europa y sus problemas*. J.Mª Yagües. Madrid, 1935, p.30.

²⁵² RUFER, Josef. *The works of Arnold Schoenberg...*, p.200.

²⁵³ SALAZAR, Adolfo. “Músicos Revolucionarios Modernos. Arnold Schönberg”. *Revista Musical Hispanoamericana*, nº 12, gener de 1915, p.7.

²⁵⁴ Recordemos que el artículo antes citado de Salazar para la *Revista Musical Hispanoamericana* no hace ninguna mención al *Pierrot Lunaire*, que se había estrenado tres años antes en Berlín y que tardaría diez años en hacerlo en París.

²⁵⁵ GARCÍA LABORDA, José Mª. “La primera recepción de Arnold Schönberg en España y su ubicación en el debate cultural de la época (1915-1939)” en CAVIA NAYA, Victoria (ed.) *Arnold Schönberg (1874-1951), Europa y España*. Universidad de Valladolid, 2003, pp. 66 i 67.

Gerhard²⁵⁶ y favorecida por la tarea de Pau Casals. Así como fue importante el único discípulo inglés, el director Edward Clark, en la presencia de Schoenberg en Londres, también lo fue Gerhard en su presencia en Barcelona, el único discípulo español, desde finales del año 1923.²⁵⁷

El año 1925 tuvo lugar el Festival Arnold Schoenberg en Cataluña; un acontecimiento histórico de primera magnitud en la primera recepción catalana de la obra del compositor vienés. Promovido por Gerhard desde Viena pocos meses después de haber empezado a estudiar con él²⁵⁸ y organizado por la *Associació de Música da Camera* con la participación del Cuarteto Kolisch de Viena y la dirección del mismo Schoenberg, permitió estrenar en Barcelona la *Sinfonía de Cámara*, op. 9, *Pierrot Lunaire*, op. 21²⁵⁹ y cuatro de los *Ocho Liedes*, op. 6, además del *Cuarteto n.º 1*, op. 7 (que cómo hemos dicho ya se había interpretado en Madrid cinco años antes) en un concierto en Girona,²⁶⁰ con una fría recepción ya prevista por los mismos organizadores. Además de un análisis de la *Sinfonía de Cámara* hecho por Alban Berg, las notas al programa incluyen un texto de Gerhard, quien hace un análisis del *Pierrot Lunaire*, citando como fuentes principal de su

²⁵⁶ Vid. el estudio reciente de Ortiz de Urbina sobre la relación y la correspondencia entre ambos: ORTIZ DE URBINA, Paloma. “The Correspondence Between Roberto Gerhard and Arnold Schoenberg”. *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, 9, 2013-2014, pp. 41-57.

²⁵⁷ A finales de aquel año es cuando escribió al compositor vienés pidiéndole ser aceptado como alumno, cosa que hizo animado por Paul Stefan, antiguo discípulo de Schoenberg y fundador aquel mismo año, con Réti y Wellesz, de la SIMC (ALONSO, Diego. *La formación musical de Roberto Gerhard*, trabajo fin de estudios inédito, Universidad de la Rioja, Logroño, 2012, p.50. Disponible en: http://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000150.pdf [Última consulta, 10 de enero de 2015]).

²⁵⁸ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura...*, p.71.

²⁵⁹ De notable importancia si tenemos en cuenta que el estreno madrileño de la obra no llegó hasta 1959, en un concierto en el Ateneo el 22 de mayo de aquel año organizado por *Juventudes Musicales*.

²⁶⁰ GARCÍA LABORDA, José M^a. *En torno a la Segunda Escuela de Viena...*, pp.18 y 19. También Figueres, Palamós y Reus participaron del Festival.

trabajo el mismo Schoenberg y un estudio de Erwin Stein,²⁶¹ discípulo del compositor vienés.²⁶²

La estancia de Schoenberg en Barcelona entre octubre de 1931 y mayo de 1932, buscando un clima más suave debido en su estado de salud, nació una vez más de la invitación de Gerhard, y esta vez acompañado de Webern.²⁶³ Más allá de su actividad creativa (en Barcelona finalizó el *Klavierstücke*, op. 33 y el Segundo Acto de la ópera *Moisés y Aarón*), el 3 de abril de 1932 volvió a dirigir obras suyas, esta vez con la Orquesta Pau Casals en la *Associació Obrera de Concerts* y por primera vez en Barcelona *Noche Transfigurada*, op. 4 y *Pelleas und Melisande*, op. 5 (así como de nuevo los *Ocho Lieder*, op. 6). Dos días después Webern también dirigió obras suyas: la *Passacaglia*, op. 1 y las *Seis piezas para gran orquesta*, op. 6, y dos días más tarde, también bajo la dirección de Webern, se pudo escuchar por primera vez en España la *Música de acompañamiento para una escena cinematográfica*, op. 34 de Schoenberg.²⁶⁴ Dentro del mismo ciclo de conciertos, el 9 de abril el pianista Eduard Steuermann ofreció el estreno barcelonés de la *Suite para piano*, op. 25. A pesar de la prudencia de la propuesta de Schoenberg y Webern, ofreciendo obras del primer periodo creativo a excepción de la *Suite para piano* de Schoenberg, y con una recepción crítica desigual en las publicaciones de la época, cabe considerar un éxito la iniciativa, en un contexto tradicional y poco proclive a las vanguardias, como era el caso de la *Associació Obrera de Concerts*. De todos modos, estos años serán el caldo de cultivo de experiencias posteriores organizadas por la *Associació de Música da Camera* que incidirán especialmente en la recepción de la obra de Berg, como por ejemplo el estreno barcelonés de la *Suite Lirica* en diciembre del año 1934, y sobre todo, el emblemático concierto del 19 de abril de 1936 en el Palau de la Música Catalana en el marco del XIV Festival de la SIMC, en el que junto a tres fragmentos orquestales de *Wozzeck*, tuvo lugar el estreno mundial de su *Concierto para*

²⁶¹ Aunque Gerhard no aclara de qué estudio se trata más allá de afirmar que es muy reciente, probablemente se trate del texto que Stein publicó en una edición para el 50 aniversario de Schoenberg y que se considera la primera exposición del método dodecafónico: STEIN, Erwin. “Neue Formprinzipien”. *Musikblätter des Anbruch*, vol. 6, nº 7-8, agosto-septiembre de 1924, pp. 286-303.

²⁶² Sobre el Festival y las notas al programa, *vid. supra*, Primera Parte; Capítulo 2: “Cristòfor Taltabull (1888-1964) en la vida musical y cultural catalana”.

²⁶³ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura...*, p.102.

²⁶⁴ GARCÍA LABORDA. José M^a. *En torno a la Segunda Escuela de Viena...*, p. 34.

violín interpretado por L. Krasner y la Orquesta Pau Casals dirigida por Scherchen, en memoria del compositor que había fallecido pocos meses antes.

En cuanto a la literatura musical sobre la estética de la Segunda Escuela de Viena, también podemos hablar de una repercusión muy limitada y durante años (especialmente después de la Guerra Civil) casi testimonial. A la antes referida tarea de difusión y traducción de Salazar desde Madrid, hay que añadir la de Gerhard en Barcelona, quien más allá de las actividades y los textos a los cuales hemos hecho referencia, se dedicó –a pesar de que fuera por dificultades económicas puesto que privilegiaba su trabajo como compositor– a tareas de traducción de varios tratados de reciente aparición (Toch, Riemann, Volbach, entre otros) y difusión en cursos y revistas.²⁶⁵ Las referencias y los trabajos que desarrollaran estudios sobre algún aspecto o que tuvieran en cuenta la obra de la escuela vienesa, son excepcionales en Cataluña y al resto del Estado hasta los años sesenta. Es sólo entonces cuando por primera vez se puede acceder a los escritos de Schoenberg en castellano, con las traducciones de Ramón Barce en 1963 de parte de *El estilo y la idea*,²⁶⁶ y en 1970 del *Tratado de Armonía*.²⁶⁷

Tras la muerte de Schoenberg, en los años cincuenta encontramos algunos escritos sobre el compositor y la Segunda Escuela de Viena que a pesar de tener limitaciones – comprensibles si se enmarcan en el contexto histórico– por la pertinencia de sus observaciones constituyen excepciones notables, en 1954²⁶⁸ y en 1957,²⁶⁹ contemporáneos a textos inéditos de Taltabull, que después utilizará en sus clases.²⁷⁰ Es

²⁶⁵ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura...*, p. 85.

²⁶⁶ SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*. Taurus, Madrid, 1963.

²⁶⁷ SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de armonía*. Real Musical. Madrid, 1970.

²⁶⁸ SOLÉ LERIS, Amadeo. “Arnold Schoenberg (1874-1951)”. *Música. Revista trimestral de los conservatorios españoles*, año 3, nº 7, enero-marzo de 1954, pp. 29-46.

²⁶⁹ PALÁ BERDEJO, Dolores. “Un enigma de nuestro tiempo: el dodecafonismo como nueva poética musical”. *Revista de ideas estéticas*, nº 60, 1957, pp. 31-51.

²⁷⁰ Se trata de unos apuntes inéditos titulados *Técnica de los cuatro sistemas armónicos modernos* que dedican un apartado de los cuatro que los componen al dodecafonismo, con el epígrafe de “*Zwölftonmusik*. Sistema armónico de composición sobre los 12 sonidos”. Están depositados sólo de manera fragmentaria en la Biblioteca de Catalunya (BC, M/3205, Fondo Taltabull) y Soler posee el resto de los que se conservan. Según Alsina, fueron redactados en algún momento posterior a 1957; Su afirmación viene respaldada por el hecho de que las referencias de Taltabull a estos lenguajes se deben situar después de los estudios de

a principios de la década siguiente cuando encontramos en Cataluña los primeros textos de mayor calado: Soler en la revista *Serra d'Or* sobre Schoenberg, *De Profundis*, op. 50b y *Pierrot Lunaire* (1960, 1961 y 1964)²⁷¹ y Homs en *Imagen y Sonido* sobre Webern, el atonalismo y Gerhard (1963, 1964, 1972).²⁷²

Los obituarios de Schoenberg en las publicaciones catalanas son por otro lado significativos. La revista *Laye*²⁷³ publicaba un texto que desprendía una gran ignorancia sobre el compositor y en el que se confesaba la perplejidad ante una obra desconocida:

A los 77 años ha muerto en California el músico israelita vienés Arnold Schoenberg (*sic.*). En la música contemporánea, Schoenberg significa algo así como el final de un proceso, final colocado más allá de los límites de lo sensible. Y este proceso muy bien podría ser el de “Deshumanización del Arte” señalado por Ortega y aplicado a la música. En el límite de la música pura, del cultivo del sonido como elemento abstraído de todas las emociones humanas está sin duda la contemplación del mismo como entidad matemática. La conversión de la música en arte abstracto encuentra su expresión más depurada en la afirmación del propio Schoenberg en sus “Lecciones de Armonía” (1910) (...) Esta certeza matemática del Arte la encontramos en el sistema dodecafónico inventado por Schoenberg. Los sonidos se disponen en relación con su número de vibraciones, con independencia de la posibilidad de

Mestres-Quadreny con él, que comienzan en 1950 y finalizan en 1957 (ALSINA, Miquel. *El Cercle Manuel de Falla...*, p.102). Por otra parte, el Padre Gregori Estrada, que estudió con él hasta 1950, afirma que Taltabull no entraba en el dodecafonismo (ALSINA, Miquel. “Entrevista a Gregori Estrada” a *Teoria i història de la música al fons Taltabull...* p.65).

²⁷¹ El primer artículo de Soler comenzaba afirmando que “Hablar de Arnold Schönberg en nuestro país es casi hablar de un desconocido...” (“Parlar d’Arnold Schönberg al nostre país és gairebé parlar d’un desconegut...”. SOLER, Josep. “Sobre Arnold Schönberg I. La seva època. Música atonal”. *Serra d’or*. Monasterio de Montserrat, agosto de 1960, p.32).

²⁷² CASABLANCAS, Benet. “Recepció a Catalunya de l’Escola de Viena i la seva influència sobre els compositors catalans”. *Recerca musicològica*, nº 4, 1984, p. 249.

²⁷³ Revista barcelonesa que en su corto recorrido desde 1950 hasta su clausura en 1953 representaba, con un cariz progresivamente crítico y abierto, todo un punto de encuentro de la intelectualidad y el mundo artístico. (PECOURT, Joan. “El campo de las revistas políticas bajo el franquismo”. *Papers: revista de Sociologia*, nº 81, 2006, p.213). Entre sus colaboradores habituales figuraban nombres importantes como los de Manuel Sacristán, Josep Maria Castellet, Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferrater, Carlos Barral o José Agustín Goytisolo.

apreciación del oído. La música es una construcción que deja de hablar a la sensibilidad humana para intentar alcanzar la belleza de los objetos matemáticos, una belleza suprasensible y deshumanizada.

¿Hasta qué punto, sin embargo, ha logrado Schoenberg su propósito? (...) Mientras tanto, la música de Schoenberg sigue siendo un coto absolutamente cerrado para el profano. Cabría preguntarse si será Schoenberg en la Historia de la Música una nota inarmónica como lo son sus partituras para el sistema dodecafónico que usamos. En todo caso, eso sí, es un límite.²⁷⁴

Antes, seis días después de la muerte de Schoenberg, *La Vanguardia* publicaba mediante un anónimo de la agencia EFE la noticia en un rincón del apartado *Música, teatro y cinematografía*. La caracterización de su lugar en la historia de la música, que desprende casi nula consideración del autor, constituye un pequeño testigo de la difícil recepción que tuvo en Cataluña:

(...) a partir de 1910 su estética se ajusta a características propias, resumidas en extrañas asociaciones sonoras y libre discurrir de las notas por el pentagrama. Schoenberg suprimía la tradicional escala tonal, substituyéndola por la duodécuple, o sea, aquella en que los sonidos se suceden por semitonos.

Las audacias de Schoenberg, de las que en buen ejemplo el “*Pierrot Lunaire*”, cuya primera audición en Barcelona originó hace ya bastantes años apasionados y encontrados comentarios, apenas sí quedan hoy como ejemplo de una teoría de dudosa eficacia.²⁷⁵

Si para el autor de este texto todo lo que quedaba de Schoenberg era simplemente el ejemplo de una teoría de dudosa eficacia, el resumen que para el mismo diario escribe Xavier Monsalvatge seis días más tarde del anterior texto, patentiza un profundo desconocimiento y cuando menos, la misma consideración en muchos de sus pasajes, a pese a dejar, al final de la reflexión, una puerta abierta a su influjo posterior (si bien

²⁷⁴ J.N.H. “Ha muerto Schoenberg”. *Laye*, nº 15, septiembre-octubre, 1951, p.57. Desconocemos la identidad del autor que firma con estas siglas.

²⁷⁵ “Ha fallecido el famoso compositor austriaco Arnold Schoenberg”. *La Vanguardia*, 19 de julio de 1951.

compara el efecto de su obra sobre la historia de la música con el de una bomba atómica sobre la naturaleza):

Tenemos (...) la convicción de que faltada de su elemento vital, de su orientador, la escuela vienesa se disolverá o eclipsará pasando a la historia como un experimento de laboratorio.

(...) La teoría que el compositor articuló a principios de siglo, y que asimilaron rápidamente sus seguidores, todos ellos hijos legítimos, naturales o espúreos de la estética wagneriana, nos parece ahora de un desolador nihilismo. Se trataba de dislocar, aprovechando las fisuras del cromatismo wagneriano, el edificio armónico y tonal en vigor hasta entonces. Antes, la música se había fundado (y se funda todavía en la actualidad) en la simpatía o parentesco más o menos íntimo que existe entre cada uno de los grados de la escala (...) La armonía fundada en este principio tiene ante sí un vastísimo campo para manifestarse y enriquecerse que va desde el cromatismo y la modulación infinita de Wagner (cromatismo y modulación presuponen ya “armonía”), hasta el politonalismo más sugestivo y prometedor de Milhaud, Strawinsky o Menotti (también politonalismo requiere tonalidad).

(...) Imagino a Schoenberg sentado al piano como ante el teclado de una máquina calculadora, imaginando combinaciones entre los sonidos tratados como guarismos fríamente, aunque con la curiosidad y el afán investigador de un matemático.

¿Qué resultado habrá dado el sistema de Schoenberg? Es muy arriesgado afirmarse sobre este punto. Ni el fundador de la escuela de Viena ni sus herederos (...) dan la sensación de haber superado una etapa experimental.

(...) Su teoría representa una verdadera “atomización” de la tonalidad, pero así como, según parece, las explosiones de la bomba atómica producen en ciertas especies vegetales un crecimiento extraño y monstruoso, no sería imposible que algo comparable sucediera con el sistema de Schoenberg y que de su explosión destructora, surgiera el inesperado desarrollo de una nueva música (...).²⁷⁶

²⁷⁶ MONSALVATGE, Javier. “Arnold Schoenberg o la música *atomizada*”. *La Vanguardia*, miércoles 25 de julio de 1951.

Monsalvatge también escribía en *Destino*, describiendo su propio recuerdo de la presencia de la obra de Schoenberg en Barcelona. Algunos de sus fragmentos nos revelan la poca presencia y el desconocimiento de su obra y son significativos en la medida que Monsalvatge, en su dilatada labor en el campo de la crítica y la literatura musical, representa una figura significativa de la época, y los textos sobre la actualidad musical en *Destino*, un verdadero pulso de la vida musical catalana del momento:²⁷⁷

Recuerdo vagamente la presentación de Arnold Schoenberg en la desaparecida Asociación de Música de Càmara. Era en el año 1925. Tengo constancia de que hubo siseos y protestas. Despúes me han dicho que hasta fue arrojada calderilla al escenario del Palacio de la Música y que el maestro la recibió estoicamente, con una actitud impávida, pareja a la de las ninfas prerafaelistas que circundan el estrado de nuestra sala de conciertos. “No se preocupen –creo que dijo madame Schoenberg a los que se lamentaban del incidente–, la mayoría de las veces nos reciben peor...”

Me acuerdo con mucha más precisión del concierto dirigido por Schoenberg en 1932, en una de las series de la orquesta Pablo Casals.²⁷⁸

Después de destacar las obras de Schoenberg que llegan hasta el *Pierrot Lunaire* y hacer una enumeración telegráfica de algunas como *Moisés y Aarón* o *La Escala de Jacob* afirmando que “están inspiradas en textos ancestrales de su raza”, Monsalvatge, más allá de alguna imprecisión historiográfica, confiesa su desconocimiento de gran parte de la producción schoenberguiana:

Además de las citadas escribió otras muchas composiciones que no es momento ahora para detallar y mucho menos analizar. Además, tenemos poca información referente a la música del último período de su vida. He leído que en 1936 estrenó un Concierto para violín y orquesta, y más tarde un nuevo Cuarteto, una Suite para piano y un Quinteto de viento. Esta música, desde luego, no ha llegado hasta nuestras latitudes.

²⁷⁷ GAN QUESADA, Germán. “*De musica in verbis*. Notas sobre la literatura musical de Xavier Monsalvatge...”, p.90.

²⁷⁸ MONSALVATGE, Xavier. “Ha muerto Arnold Schoenberg”. *Destino*, nº 729, 28 de julio de 1951.

Una de sus piezas más asequibles y la que se considera su “chef-d’oeuvre” puede que sea el poema “Pierrot Lunaire” para piano, flauta, clarinete, violín, viola, violoncelo y voz hablada. Hace poco se dio en Barcelona una audición privada de esta obra, estrenada en París (1924), bajo la dirección de Darius Milhaud. El compositor francés, nada sospechoso de tradicionalista, había dicho de ella: “a fuerza de dirigir esta partitura, acabé por tener los nervios en tensión. El empleo del recitado-cantado que alcanza todas las notas del registro vocal con continuos saltos a intervalos imprevistos, me exasperaba. Después de haber dirigido varias veces “Pierrot Lunaire” en Londres y en Bruselas, decidí que no podía continuar, que se debía renunciar a ello”²⁷⁹

Sin embargo, el desconocimiento fruto de una escasa recepción no era exclusiva del crítico, ni de Barcelona o España.²⁸⁰ Una determinada y extendida reconstrucción historiográfica de la primera mitad del siglo XX emprendida en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, la condicionó y obstaculizó hasta tal punto que podemos conjeturar su proyección sobre las anteriores valoraciones de Monsalvatge, quien desposeído de un conocimiento directo de Schoenberg probablemente reprodujera muchos de los juicios que circulaban en otras ciudades europeas durante los mismos años. Esta reconstrucción se apoyaba especialmente en un concepto musical deducido de algunos aspectos de la primera etapa creativa de Hindemith, intentando oponer una austeridad y dosificación de recursos al expresionismo musical. Dicha mirada retrospectiva, que desde 1945 intentaba

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Más allá del entorno estrictamente musical, en el ámbito académico español ha habido en los últimos años un creciente interés por diversos aspectos de la estética de Schoenberg y la escuela vienesa, como lo atestigua la elaboración de algunas tesis recientes: PONS, Jordi. *Ética y Estética en el pensamiento de Arnold Schönberg*. Tesis Doctoral UPF, Barcelona, 2001; GONZÁLEZ, Nuria. *Complejo atonal. La atonalidad de Arnold Schönberg como paradigma estético del expresionismo*. Tesis Doctoral, ULL, Tenerife, 2007; ARRUTI, Alberto. *Entre el arte absoluto y el arte de lo absoluto. La relación Kandinsky-Schönberg en sus escritos*. Tesis Doctoral, EHU, Donostia, 2013; BARCONS, Josep. *El pensamiento religioso en la música de Arnold Schoenberg. La centralidad de la noción de relación y la propuesta existencial de Moses und Aron*. Tesis Doctoral, UPF, Barcelona, 2013. En concreto la de Barcons, sobre cuestiones que trascienden el aspecto estrictamente musicológico de la obra de Schoenberg y con aportaciones como la de interpretar el pensamiento de Schoenberg como un pensamiento *relacional* no *dual*, aborda por primera vez este ámbito en nuestras fronteras, aunque ya en Alemania existiera algún trabajo monográfico de importancia que se ocupara de él (STRECKER, Stefan. *Der Gott Arnold Schönbergs. Blicke durch die Oper Moses und Aron*. Lit, Münster, 1999).

resituarse buscando analogías con la situación después de la Primera Guerra Mundial, provocó un rechazo generalizado de todas las estéticas musicales que se consideraran expresionistas o herederas del romanticismo –las cuales se juzgaban excesivamente sometidas a la literatura y la filosofía– de forma que la Segunda Escuela de Viena fue soslayada y entendida como superada.²⁸¹

A finales de los años cincuenta y con motivo de un concierto en la Escuela de Ingenieros Industriales con obras de Joaquim Homs, *La Vanguardia* publicaba un anónimo que hablaba del dodecafonismo como una música anacrónica, a pesar de no haber tenido casi presencia en Cataluña.²⁸² Homs, discípulo de Gerhard justo después de que éste acabara sus estudios con Schoenberg en Viena y Berlín,²⁸³ era el compositor destinado a articular una cierta continuidad de la escuela vienesa en Barcelona. De hecho, al morir Gerhard en 1970 sólo él, Sebastià Benet y Soler reivindicaron el legado de Gerhard en la prensa catalana.²⁸⁴ Pero no fue así, y han sido varios autores los que han intentado explicar los factores de este aislamiento de la esfera pública, a veces atribuido al miedo a represalias y al hecho de verse forzado a vivir en Valencia, con el añadido de la situación en Europa durante la Segunda Guerra Mundial.²⁸⁵ Así, en Cataluña al olvido de Gerhard se añadió el silencio de Homs,²⁸⁶ y fue finalmente Soler quién articuló la continuidad y la proyección de la composición serial.²⁸⁷ El artículo de Soler nueve días después de la

²⁸¹ DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea...*, pp.20-22.

²⁸² “Con sus brillantes actividades como ingeniero industrial, Joaquim Homs Oller alterna las de compositor. Y como compositor nada menos que música dodecafónica, esa música que ya va pasando de moda, porque no habla al corazón sino al cerebro”. *La Vanguardia*, martes 19 de marzo de 1957.

²⁸³ HOMS, Joaquim. *Robert Gerhard y su obra*. Universidad de Oviedo, 1987, p.9.

²⁸⁴ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura...*, p. 242.

²⁸⁵ CASABLANCAS, Benet. “Situació actual de la composició a Catalunya”. *Recerca musicològica*, nº 2, 1982, p.105; TAVERNA-BECH, Francesc. “Prólogo: una aproximación a la vida y la obra de Joaquín Homs” a HOMS, Piedad. *Catálogo de Obras de Joaquín Homs*. Fundación Juan March. Madrid, 1988, p.11. Más recientemente: PUERTAS ESTEVE, David. *Joaquim Homs: 1906-2006, cent anys*. Consorci de l’Auditori i L’Orquestra. Barcelona, 2006; ROMANÍ, Oriol. *Trobades amb Joaquim Homs*. Amalgama. Berga, 2004; VALDÉS, Ignacio José. *Joaquim Homs y su obra (1906-2003)*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2006.

²⁸⁶ ALSINA, Miquel. *El Cercle Manuel de Falla...*, p.243.

²⁸⁷ CASABLANCAS, Benet. “Situació actual de la composició a Catalunya...”, p. 117; Medina sostiene lo mismo y subraya la singularidad de Soler en este aspecto: MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.106.

muerte de Gerhard para *Diario de Barcelona* sintetiza, desde la postura del autor, la dificultad para mantener esa continuidad que se había iniciado con la obra del compositor de Valls e incluso el destino de la música catalana y española después de pasar por una guerra civil y –hasta entonces– treinta y un años de franquismo, así como el lugar de Taltabull, su maestro, en ese balance histórico:

Casi treinta años de exilio han hecho de Gerhard, para nosotros el más desconocido de nuestros compositores: paradójicamente, para el mundo musical internacional, es, sin duda, el más importante de los actuales compositores españoles.

(...) Aún está por escribir –de una manera seria– la historia de la música española en lo que va de siglo y, cuando se haga una parte muy importante tendrá que dedicarse al movimiento cultural que se desarrolló en Cataluña de principios de siglo hasta 1936.

(...) Gerhard concluyó sus estudios con A. Schönberg: los estudios, ideas y direcciones recibidas de éste fueron bien distintos a los que hubiera podido recibir en un convencional Conservatorio o escuela de su país natal: con el bagaje técnico preciso pero con la ideología de un artista libre, de anti-Conservatorio, Gerhard pudo transmitir el legado de Schönberg –legado procedente de siglos de alta cultura musical– a los compositores que, después de la guerra, recogieron y supieron comprender el espíritu de universal que alienta tras las teorías de la Escuela de Viena. Por otra parte, un grupo de compositores discípulos de un discípulo de Max Reger –otro nombre europeo–, Taltabull, siguieron paralelamente el mismo camino; durante largos años un discípulo y amigo de Gerhard, Homs, mantuvo una posición firme dentro de un ambiente musical, el de la posguerra, del más bajo nivel y que difícilmente podía comprender su posición –que era la misma de todos los compositores conscientes del resto de Europa– no sólo por unas dificultades excusables sino también por una pereza mental y una autocomplacencia bien alejada del esfuerzo que toda obra de arte, para ser valorada o concebida, requiere del crítico o de los maestros del Conservatorio.²⁸⁸

²⁸⁸ SOLER, Josep. “Robert Gerhard ha muerto”. *Diario de Barcelona*, 14 de enero de 1970.

Más allá de una primera etapa de formación autodidacta que lo acercó a Schoenberg y la Segunda Escuela de Viena,²⁸⁹ como se ha señalado en muchas ocasiones la obra de Soler guarda una gran afinidad con las poéticas expresionistas y con el expresionismo germano en particular,²⁹⁰ incluso con la oscuridad y el arte torturado por la morbilidad de las sociedades modernas, en lo que denomina *simbolismo expresionista* y bajo el cual reúne la obra de Debussy y la de Schoenberg.²⁹¹ Concretamente en su lenguaje musical, más allá de una apropiación muy personal existen características que pueden ser emplazadas en el universo musical expresionista. En este sentido, encontramos una proliferación y ampliación de acordes en función de una elaboración subjetiva paralelamente a una tendencia a la concisión, la austeridad y la reducción de dispositivos. Asimismo, el material musical está sometido a estructuras constructivas sujetas a modificación, como sucede con el sistema armónico que empieza a utilizar desde principios de los años ochenta, basado en el acorde del *Tristán* y su trasposición a los doce grados de la escala cromática.²⁹² Por último, junto a la tensión armónica como canalización expresiva los parámetros sonoros tienen una función estructural y dramática, especialmente en el caso del timbre y el color orquestal, en el cual reconoce una influencia consciente del concepto schoenberguiano de las *Klangfarbenmelodies*²⁹³ (literalmente, *melodías de colores sonoros*).

3.4. La consciencia histórica. Schoenberg-Leibowitz-Soler.

La aparente ambivalencia entre una figura revolucionaria y conservadora al mismo tiempo que hizo que Schoenberg fuera atacado sistemáticamente por ambos extremos por igual, fue estudiada en profundidad por su discípulo, el compositor y teórico René Leibowitz, quien realizó una intensa labor de difusión de la obra y la estética schoenberguiana tanto en Francia como en Alemania mediante conciertos, cursos y publicaciones. En el caso que nos ocupa, resulta más necesario aún si cabe incorporar su

²⁸⁹ Vid. *supra*. Capítulo I, apartado 6.

²⁹⁰ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.132; LEIBOWITZ, René. (1968) “Josep Soler” en CUSCÓ, Joan (coord.). *Josep Soler i Sardà. Componer y vivir*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2010, p.111; CALMELL, César. “Josep Soler en sus escritos sobre música” en *Ibid.*, p.81, entre otros.

²⁹¹ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p.128.

²⁹² Vid. Apartado 4.2. “La evolución del lenguaje: la agregación armónica” de este capítulo.

²⁹³ *Ibid.*, p.519.

estética, en la medida en que puede ser considerado tamiz en la recepción del pensamiento de la Segunda Escuela de Viena por parte de Soler. A su contacto con los ensayos de Leibowitz —especialmente a partir de la lectura de su *Schoenberg et son école*²⁹⁴— cabe añadir y recordar de nuevo el magisterio del teórico francés, en opinión de Medina “un breve pero determinante maestro para el compositor de Vilafranca.”²⁹⁵ En este sentido, tanto Soler como Leibowitz se autoimponen la necesidad de pensar de manera profunda el legado estético de la Segunda Escuela de Viena, una exigencia que cobra en su concepción de la historia mayor urgencia en la medida en que:

Muchos, muchísimos de los actuales —y no tan actuales compositores—, ni tan sólo, en general, han intentado, o se han esforzado lealmente, en comprender la lección de la Segunda Escuela de Viena; allí se trataba de seguir una larga tradición musical, no de complicar y jugar con la graña —medio puramente utilitario para fijar el acaecer musical— o con las supuestas libertades que la Escuela parecía conceder al aprendiz —y no tan aprendiz— de compositor.²⁹⁶

Así Soler recoge el espíritu que manifiesta Leibowitz en su advertencia de los inconvenientes que supone una asimilación errónea del pensamiento o el legado de un autor que necesita de una larga tarea de meditación:

¿No es cierto que una lección mal aprendida puede ser más nefasta que la ausencia pura y simple de una lección cualquiera? (...) no me asombraría en absoluto si me demostraran o si se descubriera que cada gran maestro de la historia de la música sólo fue comprendido de manera plena cuando un número suficientemente crecido de generaciones había meditado su aporte.²⁹⁷

En su monografía de 1969 *Schoenberg*, Leibowitz considera incómoda la figura de un artista que como hemos recordado no encajaba ni en la definición de revolucionario ni en la de conservador, para los paladines de ambas.²⁹⁸ Cabe destacar que en esa primera

²⁹⁴ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis*..., p.320.

²⁹⁵ MEDINA, Ángel. *Josep Soler*..., p.26.

²⁹⁶ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis*..., p.41, n.19.

²⁹⁷ LEIBOWITZ, René. *La evolución de la música: de Bach a Schönberg*. Nueva Visión. Buenos Aires 1957, p.127.

²⁹⁸ LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*..., p.4.

caracterización, el autor francés diagnostica una mala comprensión de la aportación de Schoenberg, sesgada en algunos casos y falseada en otros, fundamentalmente debido a una recepción superficial de su estética.²⁹⁹ En las antípodas de una estética musical que se empezaba a consolidar en los años sesenta, Leibowitz destaca por encima de los *efectos*, las *causas* de una manera original, radical (remitiéndose a los *orígenes* y *raíces*) de *penser la musique* que implica una renovación y profundización en el proceso compositivo mismo. En su argumentación, el autor recuerda que los grandes artistas que después se consideran “revolucionarios” suenan en su juventud a sus predecesores, convencionales. En este sentido, los mediocres son audaces en su juventud para ir haciéndose académicos y trasnochados con el tiempo. Por eso destaca el hecho de que Schoenberg respete y reconozca a sus maestros (desde Bach hasta Reger) en el momento en que se busca la originalidad.³⁰⁰

Siguiendo este criterio, el valor de síntesis resulta para Leibowitz decisivo en el juicio de una obra. La obra de juventud de Schoenberg intenta conciliar el legado de Brahms y Wagner, así como los *Gurrelieder* significan por un lado una síntesis entre la sinfonía y la ópera como géneros, y por otro la integración de elementos románticos. Leibowitz también recuerda que Schoenberg intentó captar en profundidad el testamento de Wagner, tanto en lo que se refiere a la administración de elementos orquestales y compositivos como respecto a las consecuencias armónicas que se derivan de su obra.³⁰¹ Del mismo modo, el autor destaca la espontaneidad de Schoenberg al componer. De hecho, el compositor austriaco nunca estuvo preocupado por los problemas de la sonoridad en sí, y esa actitud es la que, para el teórico francés, le llevó a la creación de sonoridades antes desconocidas.³⁰²

²⁹⁹ *Ibid.*, p.12. Es posible que Leibowitz apunte aquí sin nombrarlo a la órbita ideológica de Pierre Boulez, del que se habían publicado en *Éditions du Seuil* tres años antes una selección de artículos incluyendo el polémico “Schönberg est mort” de 1952, con el título *Relevés d'apprenti* (1966), como paradigma de aquellos que se autodenominan *d'avant-garde* sin haber entendido, a juicio de Leibowitz, ni a Schoenberg ni a Webern, a quien invocan como gran referente.

³⁰⁰ *Ibid.*, p.20.

³⁰¹ *Ibid.*, p.63.

³⁰² *Ibid.*, p.76.

Leibowitz señala el período 1908-1913 (aproximadamente desde las *Cinco piezas para orquesta*, op. 16 y *Erwartung*, op. 17 hasta *La mano feliz*, op. 18 y *Pierrot Lunaire*, op. 21) como el de mayor evolución. El análisis de dicha etapa le sirve al autor para testimoniar una de las tesis centrales del libro, esto es, que se trata de un compositor *traditionaliste* y *visionnaire* al mismo tiempo, en la medida en que abre el camino a posibilidades desconocidas sin dejar de conservar el valor de síntesis al que anteriormente hemos hecho referencia. Leibowitz sostiene asimismo que el estudio directo de sus partituras manifiesta el estado de trance en el que fueron concebidas, por la extraordinaria rapidez con que fueron escritas³⁰³ —una auténtica *escritura automática avant la lettre* como la que produjo el surrealismo—. Junto a esto, Leibowitz reivindica una lectura del dodecafonismo que lo entienda como fruto de una necesidad artística y resultado de una evolución ineludible.³⁰⁴ El autor destaca un texto donde Schoenberg es especialmente explícito para advertir sobre la continuidad formal con el pasado que mantiene la “técnica de la composición con doce notas”; se trata del prefacio a *Drei Satiren für gemischten Chor* (*Tres sátiras para coro mixto*) recogido como *Reinschrift des (unbenutzten) Vorwortes zu op. 27 und 28* (“Copia en limpio de los (inutilizados) prefacios al Op. 27 y 28”) en sus escritos.³⁰⁵ En él, Schoenberg reflexiona acerca de las nociones de consonancia y disonancia y declara en las primeras líneas que dicha partitura es un ejemplo de que la técnica dodecafónica no se opone a las formas del pasado sino que al contrario, puede recuperar con solvencia la utilización de formas antiguas que han caído en el olvido.

³⁰³ Soler insistirá en esta característica como una constante a lo largo de la historia de la música y del arte. *Vid.* las referencias a esta cuestión en su ensayo “Mozart-Beethoven” donde recurre a los textos de Bettina Brentano que ilustran con rotundidad la concepción trascendente del arte derivadas de las descripciones de Beethoven (SOLER, Josep. “Mozart-Beethoven” en *Escritos sobre Música...*, pp.275-323). También en *Nuevos Escritos y poemas* tendrá presencia, ampliada con las implicaciones filosóficas de la física teórica del siglo XX (SOLER, Josep. *Nuevos escritos y poemas*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2003, p.39); así como en *Musica Enchiriadis*, en relación con los comentarios de Mahler al proceso creativo de la Octava Sinfonía (SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p.176).

³⁰⁴ LEIBOWITZ, René. *Schoenberg...*, p.93.

³⁰⁵ SCHOENBERG, Arnold. *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*. Il saggiaiore. Milano, 2008, p. 426 (La edición italiana citada es la primera que ha publicado íntegramente, hasta la fecha, sus escritos y conferencias).

El discurso de Leibowitz insiste en estas ideas para llegar a defender el rigor formal del dodecafonismo schoenberguiano³⁰⁶ hasta presentar las *Variaciones para orquesta*, op. 31 como el *Clave bien temperado* de la música dodecafónica. El teórico francés recuerda que Schoenberg se sabía continuador de una tradición y depositario de unos valores musicales (*détenteur* es el término que utiliza, en el sentido de poseedor, en este caso de algo valioso y de difícil acceso) en los que creía decididamente y los cuales sentía no sólo la necesidad, sino el deber de transmitir. Toda su obra nace precisamente de una poderosa y profunda toma de consciencia del pasado musical³⁰⁷ que no se reduce a la reverencia historicista del que contempla las obras como *monumenta*, como testimonio de lo sepultado, sino como mensaje que se dirige a una suerte de presente eterno y que por lo tanto sigue perteneciendo a nuestro mundo.³⁰⁸

En este sentido (a finales de los sesenta) su obra no ha sido comprendida mientras no se integre la naturaleza esencialmente dialéctica de su legado, fundamentada en la tensión entre disciplina y la libertad, donde por sí solas ambas son estériles.³⁰⁹ Para evitar los malentendidos que se han producido en la recepción de la obra de Schoenberg (entre los cuales el autor destaca la acusación de *théorique* a partir de la división superficial entre teoría y praxis), Leibowitz afirma que es necesario comprender la vida de éste como la manifestación de un esfuerzo creador que mantiene una voluntad esencialmente totalizadora. La multiplicidad productiva de dicho esfuerzo materializado en textos, partituras, categorías estéticas, éticas, políticas, etc. está regida, gobernada, conducida (*commandé*) por un elemento unificador: un *telos* que para el teórico es su verdadera razón de ser.

Si bien la lectura que Leibowitz hace del legado de Schoenberg es importante para el pensamiento de Soler, su propio trabajo como teórico resulta decisivo en la formación de la mirada histórica del autor que nos ocupa. Leibowitz concibe la historia de la música como un enriquecimiento constante. La introducción de su obra *La evolución de la música, de Bach a Schoenberg* (1951) nos advierte de la actitud que regirá su estudio

³⁰⁶ LEIBOWITZ, René. *Schoenberg...*, p.108.

³⁰⁷ *Ibid.*, p.175.

³⁰⁸ De la misma manera que Gadamer, recurriendo a Hegel, sostenía la intemporalidad de lo clásico (*Vid.* GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Sígueme. Salamanca, 2005, p.359).

³⁰⁹ LEIBOWITZ, René. *Schoenberg...*, p.174.

respecto a la historicidad del fenómeno musical. Su propuesta de una tercera vía frente a dos actitudes antagónicas que el autor descubre en la tradición —*científica*, que atribuye al musicólogo y al historiador de la música, y *estética*, que encuentra en el músico profesional y en el filósofo— nos devuelve a esa dialéctica de lo subjetivo y lo objetivo que hemos expuesto antes³¹⁰ y a la aportación de la fenomenología husserliana en la historia del pensamiento.³¹¹ Leibowitz es en estas líneas un fiel discípulo de Husserl, tanto

³¹⁰ Vid. apartado 1.1. “El aspecto estético y el aspecto histórico” de este mismo capítulo.

³¹¹ Sin pretender abrir un excursus sobre el pensamiento de Husserl, consideramos necesario recordar algunos puntos fundamentales para situar el tema que nos ocupa. Su obra constituye una vuelta a Kant, al planteamiento de la teoría del conocimiento, que estudia a fondo la filosofía de las ciencias con la división entre ciencias históricas y ciencias teóricas y la división entre conocer e historia. Así pues, Husserl parte del neokantismo, fuertemente influido por dos aristotélicos enemigos del idealismo alemán y de la dialéctica hegeliana: Friedrich Trendelenburg y Franz Brentano. Del primero recoge principalmente la fórmula real/ ideal, aplicada a la tesis de que todas las cosas tienen una estructura real e ideal; de Brentano, la categoría fundamental de la *intencionalidad* que estableciera en su estudio de la naturaleza de los fenómenos psíquicos como “relaciones intencionales” (todo acto psíquico es intencional porque todo acto psíquico dirige la mirada a algo, por lo que tiene un contenido. En este sentido, todo acto psíquico está referido a un algo). Los sistemas filosóficos tienen una enorme dificultad para encontrar la transición de la idea a la realidad: de esta constatación parte Husserl. Sosteniendo la primacía de lo *ideal* y en el combate contra el psicologismo (que reduce las leyes de la lógica a experiencias subjetivas y procesos psíquicos con lo que la noción de verdad se hace simplemente relativa a un modo humano de pensar), sostiene que la relación ideal no se produce por la vivencia psicológica sino que a la inversa, la vivencia psicológica manifiesta la estructura ideal. Para poner de relieve la confusión de planos existente en el punto de vista del psicologismo, Husserl aduce la distinción entre el *acto psíquico* individual de pensar y el *contenido objetivo* del pensamiento. Respecto al primero, Husserl invoca la categoría de la *intencionalidad* que como hemos dicho, toma de Brentano. Dichos actos tienen como primera base una representación. Esto permite que la intencionalidad esté referida a un objeto. Cada acto tiene una intención *significativa* (una unidad de sentido) y *representativa* (aporta una visión de la cosa con sentido). Ver el objeto en tanto objeto, conduce a la intuición. Y esto resulta ya crucial, puesto que nos conduce directamente al origen husserliano de la propuesta de Leibowitz para el estudio de una obra musical.

Husserl cree que las intuiciones no son las significaciones, puesto que todas las significaciones se realizan en presencia del objeto, elaborando la intuición (elaboraciones sobre variaciones de las intuiciones significativas). El sentido ideal-real es una manera de sacar a la luz lo que se da en las cosas. Tiene un fondo natural que emerge de la idealidad. Gracias a esto puede hacer que se revelen las cosas: Husserl lo llama “ir a las cosas mismas”. Normalmente estamos entre las cosas sin darnos cuenta del componente de idealidad de su estructura, pero podemos lograrlo si practicamos la *epojé* (dirigir la atención o apartar la atención, noción que se remonta al escepticismo griego y que pervive en occidente en la tradición mística

en lo que se refiere al acercamiento metodológico (no como *a priori* conceptual, sino en la medida en que el mismo objeto lo impone) como en la propia terminología que el teórico francés emplea. Éste considera que la actitud *científica* se reduce a la mera aplicación de la historiografía –en tanto modelo paradigmático– a casos particulares, estudiando la música como disciplina del campo científico, con lo que se impone una insalvable distancia entre sujeto y objeto. La *estética* por su parte, en su acercamiento especulativo-conceptual corre el peligro de recluir la música y apartarla de su contexto, además de terminar invadidos por el objeto de estudio. Por esa razón, propone una actitud *fenomenológica* que retorne “a los sujetos mismos de esta historia, es decir, a los compositores que la han creado y a los actos de sus conciencias musicales”.³¹² Lo que aquí hace el autor francés es aplicar el método fenomenológico a la música en su especificidad. Esto le permite sostener que de dichas “conciencias musicales” surgen *proyecciones y objetos intencionales* que serán objeto de análisis. Precisamente, en el estudio que Leibowitz hiciera en 1968 de la obra de Soler el autor francés es explícito al respecto:

Es preciso someter la obra a una especie de reducción “fenomenológica” en el seno de la cual podamos deshacernos de nuestros prejuicios e ideas preconcebidas y sólo así será posible que la dialéctica de la tradición y de la innovación tengan alguna posibilidad de manifestarse a nuestra conciencia. Si esta operación es positiva podemos afirmar que nos encontramos ante una obra auténtica y de verdadero valor.³¹³

y la teología negativa), que permite que podamos prescindir de ciertos estratos de forma que aparezca claramente lo ideal a través de un movimiento de distanciamiento. El primer paso en esa vuelta a la conciencia lo constituye la llamada *reducción fenomenológica*, que Husserl expresa con dicha *epojé*, la abstención de todo juicio, buscando un comienzo radical para su pensamiento. Este procedimiento de reducciones constituyen el *método fenomenológico*, con el fin de ver cuál es el substrato último que soporta las cosas. En este sentido, la fenomenología es principalmente un método que consiste en describir lo inmediatamente dado en la conciencia. Los fenómenos, objeto de estudio de dicho método, deben entenderse en el sentido de lo inmediatamente dado. La fenomenología quiere dejar la palabra a las cosas mismas.

³¹² LEIBOWITZ, René. *La evolución de la música...*, p.13.

³¹³ LEIBOWITZ, René. “Josep Soler” en CUSCÓ, Joan (coord.). *Josep Soler i Sardà. Compondre y vivir*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2010, p.106.

Esto será decisivo en el acercamiento de Soler a la música como *fenómeno*, una de las principales lecciones que conservara de “aquella semana de un frío enero parisino” junto a Leibowitz.³¹⁴ De él le impresionó la inmovible frialdad metódica con la que se acercaba a una partitura; la miraba como un “objeto” al que hay que considerar desde todos los ángulos posibles, valiéndose de una exigencia de exactitud en la escritura y de la observación detallada de la estructura, llegando a observar la forma interna de la música. Y esto será importante para Soler porque en esa herencia que recogerá de Leibowitz, encontrará la cifra de la profunda identidad entre dos ámbitos, la *estética* y la *ética*, que a efectos del trabajo artístico son lo mismo:

Leibowitz no citó expresamente, en nuestros encuentros, a ninguno de los tres compositores vieneses; pero insistió (...) en las dificultades y complejidades de organización y formal de una obra. No supe comprender que organizar presupone tomar una decisión ética: escoger un camino es un acto moral y la posibilidad de escoger es ya un problema añadido al problema técnico; de hecho, es el problema; la puerta estrecha no invita demasiado a que se penetre en ella y el camino angosto produce temor e inseguridad: pero esto es a lo que me llamaba, discreta y casi silenciosamente, aquel hombre amable y distante.³¹⁵

La actitud “fenomenológica” que propone Leibowitz y que Soler asumiera, incorpora un concepto de historia como manifestación de la “dialéctica de la tradición y de la innovación”, entendiendo que no hay un devenir teleológico subyacente a ésta, sino que la historia *es* propiamente este devenir. La teleología que sostiene Leibowitz consiste en

³¹⁴ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.25.

³¹⁵ SOLER, Josep. *Musica Enchiridis...*, pp.321 y 322. La identificación de ética y composición musical siempre ha estado presente como problema en su faceta creativa, haciéndola en ocasiones explícita, definiendo el mismo acto de componer como “un intento de resolver un problema moral, ¿cómo puedo estar escribiendo tranquilamente o por lo menos, con embarazoso esfuerzo, “mis” sonatas, cuartetos, óperas, etc. si cada día mueren –dicen las estadísticas– más de cuarenta mil niños en todo el mundo, es decir, aquí, junto a mí, a mi costado y sin que nada pueda o sepa hacer para evitarlo o para que no siga ni pueda repetirse jamás esta situación? ¿de qué sirven estas músicas que, en el mejor de los casos, quizá hasta podrían ser de excelente calidad artística, si con ello, con su difícil gestación y composición y con su entrega al espectador, nada puedo arreglar ni nada, en ningún aspecto, puedo detener? (SOLER, Josep. “Consideraciones sobre ópera y el compositor de ópera” en VV.AA. *L’opera negli anni ottanta: actas del congreso*. Instituto di Ricerca per il Teatro Musicale. Roma, 1995, p.445).

“la posibilidad misma de comprender lo que no existía previamente.”³¹⁶ Esto significa que la lógica que rige el sentido de la historia de la música radica en una ampliación de los límites de la consciencia musical:

Si cada nueva etapa de la creación musical crea nuevas complejidades (aun de naturaleza diferente a las de la etapa precedente e introducidas a costa de ciertas simplificaciones radicales) esto quiere decir simplemente que existe un enriquecimiento constante de los medios de expresión musical que rigen la historia de nuestro arte.³¹⁷

Del mismo modo, no existen leyes históricas a priori ni un sentido (un *telos*) previo a los *actos* de la *consciencia musical*, por lo que la misma historia es objeto de creación, de forma que estudiar la música para Leibowitz –como lo será para Soler, aunque no utilice la terminología husserliana –es estudiar la práctica y los *actos de la consciencia musical*. Esto nos protegerá, por otro lado, de simplificar una realidad esencialmente compleja que en el curso de sus textos el autor francés no deja de reconocer. Por esa razón, insiste una y otra vez en el modesto propósito que rige sus trabajos:

(...) a descubrir algunas cualidades, a comprender cierto número de elementos que hacen que la obra considerada posea una importancia histórica real, es decir, a demostrar que ella ha contribuido de manera concreta y eficaz a la evolución de la tradición musical.³¹⁸

Esto no sería posible si no existiera una inquebrantable fe en lo que el autor francés denomina *el juicio de la Historia*. Pero este juicio no radica en la mayor o menor distribución de la obra de un compositor, en un concepto superficial de “éxito”, sino en el grado de influencia sobre la concepción musical posterior. Esto le permite afirmar:

³¹⁶ LEIBOWITZ, René. *La evolución de la música...*, p.13.

³¹⁷ *Ibid.*, p.43.

³¹⁸ *Ibid.*, p.62.

No conozco ninguna obra mediocre que haya ejercido una influencia duradera ni tampoco ninguna obra genial que no haya dejado una huella profunda sobre cuanto de valor se haya creado después de ella.³¹⁹

En definitiva, Leibowitz trabaja a la búsqueda de un pensamiento musical –que muchos niegan de forma implícita en sus apreciaciones sobre música– estableciendo una distinción entre el autor que encuentra y manipula elementos de un vocabulario y una sintaxis (al que se refiere como compositor *aficionado*) y el autor que “piensa en términos musicales y plantea problemas musicales de composición que luego resuelve”. De este modo, “sus innovaciones cuestionan la noción misma de composición musical”.³²⁰ La distinción no es sólo teórico-especulativa sino también metodológica, en la medida en que Leibowitz la aplica a cada uno de los “actos de las conciencias musicales a lo largo de la historia”, como en el caso de Liszt o de Wagner, de quienes destaca la audacia de sus concepciones armónicas, o de Mahler, de quien subraya sus descubrimientos en materia de escritura orquestal. En todos los casos, el autor francés considera dichos *actos de las conciencias musicales* materializados en obras, como síntesis que no pueden dejar de ser tesis que esperan su correspondiente antítesis. La historia de la música no deja, pues, de ser un encadenamiento que compone un gran organismo biológico cuyo alimento es esa dialéctica entre el desarrollo lógico de la tradición y la transformación radical de sus elementos. En definitiva, la historia de las audacias que se elaboran a partir de la toma de conciencia de lo dado.

³¹⁹ *Ibid.*, p.70.

³²⁰ *Ibid.*, p.77.

4. La fluctuación de la Historia

4.1. Cuestiones Preliminares

En el primer apartado hemos hecho referencia al carácter *fluctuante* (pendular, vacilante en cierto modo) de la historia del arte y de la música tal y como la concibe Soler, a diferencia de lo que sucede en una concepción lineal, que sostiene un desarrollo uniforme y constante en etapas sucesivas.

La historia del arte es, en cierto aspecto, una historia pendular; después de un arrebatado barroco, la serenidad de lo “clásico”; después de la frialdad “académica”, el *zumbido* y la *furia* expresionista: sometido a una constante tensión, el artista no sólo tiene que buscar *su* equilibrio sino que, empujado por el signo de sus tiempos, se ve sometido a la violencia del momento que le ha tocado vivir y a ella tiene que someterse y contra ella tiene que luchar para conseguir un equilibrio fundamental que le permita aparecer en su verdadera dimensión y personalidad.³²¹

Sin embargo, el carácter fluctuante del proceso no impide que tenga lugar una evolución creativa. De hecho, la evolución sigue en Soler una lógica determinista (que como se verá está más allá de una lógica humana, sólo parcialmente dada a la comprensión): podríamos afirmar que toda la Historia en su fluctuación sigue una lógica interna perfectamente prefigurada y delimitada en su conjunto, como potencia:

La historia, pasado, presente y futuro ¿para qué? La historia es sólo lo que sucede y *es* porque ya ha sido pensada y así sucede porque no podía suceder de otra manera para cambiarla o moverla hacia otras direcciones, para conseguir resultados que, ahora, imaginamos diferentes pero que, fuesen cuales fuesen sus inicios, siempre habrían venido a ser los que sucedieron y los que son o fueron o serán en algún momento y que, ahora, son *resultados* fuesen cuales fuesen sus *causas*: los efectos *son* y las causas son apariencias para conseguir efectos que siempre *son*, con o sin causas; imaginamos y pensamos que entre causa y efecto no hay relación alguna; es lo que es y en nuestro pensar temporal acaece aquello que debía y debe suceder, sea

³²¹ SOLER, Josep. *La Música* (I)..., p.82.

cual sea el motor que impulse o creamos que impulsa el efecto que creemos haber conseguido o recibido.³²²

Como veremos a continuación, en su filosofía de la historia la evolución será entendida esencialmente como una *ampliación* de los recursos expresivos, asumiendo un concepto de evolución muy cercano al que propone Leibowitz, quien –como hemos descrito en el apartado anterior– lo entiende como un “enriquecimiento constante de los medios de expresión musical”.³²³ Precisamente, para Soler, el hecho de que dicha evolución se entienda como una ampliación que implica una mayor complejidad, hace que la historia sea fluctuante: a un período de ampliación lingüística, le sigue uno de asimilación, a uno de despliegue, uno de repliegue. Ambos son igualmente necesarios y complementarios. La historia del arte y de la música consiste entonces en esa alternancia constante entre acción y reflexión. Para ilustrar esto, podríamos utilizar la imagen de la oscilación marítima que produce las olas: desde la costa observamos un constante movimiento de alternancia entre las *olas*, que avanzan desde el fondo del mar trayendo partículas de agua hacia la orilla y las *contraolas*, que se forman al llegar a ésta. Las *contraolas* se detienen y retroceden, para más tarde volver a iniciar el avance, que de nuevo traerá nuevas partículas de agua a la costa hasta ese momento inéditas, lo que generará corrientes marítimas complementarias al movimiento cíclico. Y en ese ciclo, como hemos dicho en la introducción a este capítulo, a nuestro período en la historia de la música le corresponde el repliegue y la reflexión.³²⁴ Precisamente esto es lo que distanciará a Soler del vanguardismo *posweberniano*, en la medida en que en su opinión, sin haber asimilado la ampliación lingüística y el corpus estético de la Segunda Escuela de Viena, contradice la lógica histórica.

³²² SOLER, Josep. *Musica Enchiridis...*, p.98.

³²³ Vid. Capítulo 3, Apartado 3.4: “La consciencia histórica. Schoenberg-Leibowitz-Soler”.

³²⁴ Esta concepción tiene una correspondencia directa con el lenguaje musical y su utilización de un sistema armónico. Después de una primera etapa de libre atonalismo (ca. 1951-1955) y una de escritura serial (ca. 1956-1975), Soler construye un sistema armónico derivado de la presencia cada vez mayor del acorde del *Tristán* en sus obras de finales de los años setenta, dando con ello un paso atrás, volviendo al punto de partida y situándose en los orígenes de la música del siglo XX (ROURA, Teodor. “Música Vocal” en CUSCÓ, Joan (coord.) *Josep Soler i Sardà...*, p.152).

Para entender el significado y el alcance de estos conceptos con todas sus consecuencias, es necesario un estudio de las nociones ontológicas y la teoría del conocimiento soleriana, en cuyos principios se funda dicha filosofía de la historia. Éstos nos acercarán a cuestiones pertenecientes al campo de la filosofía de la ciencia porque parten, como veremos, de incorporar conceptos procedentes del pensamiento matemático y la física moderna, especialmente de los trabajos de Roger Penrose, sin olvidar las derivaciones teóricas que se pueden extraer de los trabajos de autores como Albert Einstein, Kurt Gödel o Georg Cantor entre otros, así como de su significación histórica. En este sentido, Soler propone un nuevo *Quadrivium* (aritmética, geometría, música, astronomía) como antesala y preparación de la filosofía tal y como sucedía en la tradición pedagógica medieval, en el que la música ocupe, en este caso, el lugar central.

Ningún estudio crítico de la teoría estética de Soler puede prescindir de estos conceptos sin adolecer de inconsistencia, puesto que no ocupan una función meramente ilustrativa en su filosofía de la historia, sino que determinan el cuerpo central de la postura que sostiene en sus ensayos. Evidentemente, nuestras descripciones adolecerán de cierto reduccionismo. Somos conscientes de que no es posible un análisis profundo de las nociones fundamentales de la física cuántica por ejemplo, sin la aplicación de matemáticas avanzadas. Consideramos sin embargo, que ello no nos debe hacer renunciar a glosar con rigor las implicaciones filosóficas de tales nociones, teniendo en cuenta el profundo impacto que han producido en el pensamiento y la teoría del conocimiento del siglo XX, así como el peso teórico que mantienen en la estética de Soler.

En la tercera parte analizaremos en detalle la ontología soleriana poniéndola en relación con dichos conceptos, pero ahora necesitamos enunciar sucintamente aquellos aspectos más relevantes en los que profundizaremos después, para poder avanzar en este apartado, porque su filosofía de la historia se asienta en gran medida sobre ellos:

- La ontología de Soler sigue una estructura platónica: la realidad del *Mundo Platónico* (o Mundo Tercero) donde residen las Ideas es el axioma sobre el que se

construye su Teoría del Conocimiento. Los otros dos mundos que componen todo lo real, son el Mundo físico y el Mundo mental.³²⁵

- Al Mundo Platónico lo conforman tres aspectos: las Ideas matemáticas, las Ideas estéticas, y las Ideas éticas.
- El dualismo ontológico se salva mediante una afirmación de la unidad de Mundo Platónico y Mundo físico. Soler basa su argumentación en el entrelazamiento cuántico o efecto (paradoja) EPR³²⁶ entre partículas, aplicándolo al vínculo entre los dos Mundos, y a la intervención del Mundo Platónico en el Mundo físico.³²⁷
- La conciencia –al no estar afectada por las leyes cuánticas– es esencialmente una “puerta” o “puente” entre el Mundo físico y el Mundo platónico, base de la unidad de Física y Metafísica que persigue el pensamiento de Soler.
- La conciencia –al no estar afectada por la Segunda Ley de la Termodinámica–³²⁸ permite el proceso humano creativo hacia un establecimiento del *orden* y la *complejidad*: en ese proceso consiste la historia del arte.

³²⁵ Como veremos, Soler respaldará su argumentación en las investigaciones de Penrose sobre el pensamiento consciente y la interacción entre los tres mundos. (Vid. PENROSE, Roger. *Las sombras de la mente*. Crítica. Barcelona, 2012 (Trad. de Javier García Sanz. 2ª ed., 1ª ed. de 1994), p.436 y ss.).

³²⁶ Se trata de un concepto que recibe las siglas de los tres autores que lo propusieron: A. Einstein, B. Podolsky y N. Rosen (Vid. EINSTEIN, A.; PODOLSKY, B.; ROSEN, N. “Can Quantum-Mechanical Description of Physical Reality Be Considered Completed?”. *Physical Review*. Vol. 47, 15 de mayo, 1935, pp.777-780) y es producto de un experimento mental en el marco de la mecánica cuántica. A grandes rasgos y en una primera y somera aproximación, podríamos decir que parte de la constatación de que en determinadas condiciones, el estado cuántico (que representa matemáticamente la información que disponemos de un sistema físico) de dos o más partículas no puede ser descrito de forma independiente para cada una de ellas, lo cual implica que ambas forman una unidad independientemente de la distancia que las separe en el espacio-tiempo, y por lo tanto, afirma la *no-localidad* de la teoría cuántica. La teoría – que ha representado un gran desafío conceptual y se ha revelado muy sugerente desde el punto de vista filosófico– ha generado investigaciones y debates que en la actualidad siguen abiertos. Sobre esto y sus implicaciones filosóficas para el pensamiento de Soler volveremos en este mismo apartado, para seguir ampliándolo en el siguiente capítulo.

³²⁷ SOLER, Josep. *Tiempo y Música...*, p.403. La afirmación de dicha unidad no se fundamenta únicamente en este concepto. Como veremos en capítulos siguientes, ello también se derivará de una determinada lectura de la tradición metafísica occidental, donde destacan los nombres de Parménides, Eckhart, Espinosa y Heidegger.

³²⁸ En su enunciado original: “La cantidad de entropía del universo tiende a incrementarse en el tiempo”. En el campo de la Termodinámica –rama de la física que estudia las transformaciones de la energía– la

- La concepción soleriana de la Historia sigue un *determinismo* cimentado en conceptos procedentes del pensamiento matemático y la física moderna.³²⁹
- La Música es un lenguaje decisivo en los procesos históricos porque es:
 1. El único lenguaje que impone un Tiempo.³³⁰

Segunda Ley introduce la magnitud física y el concepto de *entropía*, que expresa la medida de desorden de un sistema físico, afirmando que la entropía de un sistema aislado (en el que no se produce un intercambio de masa ni de energía con su entorno) aumenta con el tiempo. Mientras que la Primera Ley de la Termodinámica sobre la conservación de la energía deriva de la mecánica newtoniana y contempla sólo fenómenos reversibles, la Segunda Ley ofrece el sostén teórico y el sentido físico para la asimetría temporal, para los fenómenos irreversibles; es decir, para la flecha del tiempo y la distinción entre pasado y futuro. Esta distinción introducida en el desarrollo de la Termodinámica durante el siglo XIX y el concepto mismo de entropía son debidos principalmente a los trabajos de Rudolf Clausius (MASON, Stephen F. *Historia de las ciencias. 4: La ciencia del siglo XIX, agente del cambio industrial e intelectual*. Alianza. Madrid, 2001 (4ª ed., 1ª ed. de 1986), p. 140).

³²⁹ Fundamentalmente para respaldar una ontología platónica, en muchas ocasiones partiendo del tratamiento de dichos conceptos en el estudio científico de la conciencia que lleva a cabo Penrose, en otros por su impacto en los procesos de transformación radical del pensamiento. Los principales –que aquí enumeramos para detenernos en ellos más adelante– son: los Teoremas de Gödel, la ecuación de Schrödinger, el entrelazamiento cuántico, el Infinito Absoluto de Cantor, la curvatura del espacio-tiempo y la Reducción del Vector de Estado (SOLER, Josep. *Musica enchiradis...*, p.376 y ss.).

³³⁰ Es decir, una percepción determinada del transcurrir del tiempo, que sin embargo implica algo más que “duración”, ya que teniendo en cuenta que la experiencia humana se desarrolla en el espacio-tiempo, éste es *trascendente* (permite la manifestación de Ideas, entidades situadas más allá de una dimensión física) y *transcendental* (hace posible el conocimiento y las operaciones de la conciencia que efectúan artistas y científicos). Soler parte de la afirmación de Espinosa (seguiremos la grafía que propone Soler –utilizada por Vidal Isidro Peña desde su tesis doctoral *El materialismo de Espinosa* (1972), traductor de Espinosa y antiguo Catedrático de filosofía de la Universidad de Oviedo–, que aunque menos frecuente que la de *Spinoza*, tiene en cuenta el origen sefardí del filósofo holandés): “el tiempo no es, pues, una afección de las cosas, sino un simple modo de pensar” (SPINOZA, Baruch. *Pensamientos Metafísicos*. Alianza. Madrid, 2006 (Trad. de Atilano Domínguez. 2ª ed., 1ª ed., 1988), p.256), para establecer la ecuación entre Tiempo, Música y Pensamiento: “(...) si el “tiempo es una forma de pensar”, la duración de la música –es decir, la *música*, ya que sólo como duración tiene sentido completo para el hombre– es, también, un modo de pensar.” (SOLER, Josep. “Non coerciri maximo, contineri minimo, divinum est” en *Escritos sobre música...*, p.385). La música, por otro parte, no se inscribe en el tiempo como algo externo a éste, sino que *es tiempo* ella misma, y debido a que la misma composición musical implica una expresión del tiempo mediante la organización y manipulación de éste, revela las estructuras y propiedades esenciales que paralelamente expresa la investigación teórica sobre el tiempo, desde Platón, pasando por Galileo y

2. Un objeto con “Semántica Límite”³³¹ y sustancia simbólica, al que tiende el lenguaje humano.³³²
3. El Horizonte final de la Historia en la medida en que unifica los tres aspectos del Mundo Platónico (matemática-estética-ética).

La estética de Soler, particularmente desde principios de los años noventa,³³³ acude a la ciencia más que en busca de un *estímulo* lingüístico que en ocasiones reproduce los procedimientos de la ciencia experimental, de un *fundamento* teórico que en la medida en que proporciona un marco epistémico al fenómeno artístico, confirma una concepción historiográfica ya prefigurada anteriormente en su encuentro como compositor con el material musical. Más allá de las características que adquiere en la apropiación personal de Soler, uno de los rasgos que comparten muchos de los compositores del siglo XX (cosa que se agudiza en la segunda mitad) es la búsqueda de referentes en la historia de la ciencia, incorporándolos sustancialmente tanto a su discurso teórico como a técnicas creativas que en ocasiones recurren a la exploración y administración de los parámetros sonoros, volviendo a alimentar un diálogo entre música y ciencia que ya había existido en siglos anteriores.³³⁴

Newton, hasta las implicaciones de la física y el pensamiento matemático del siglo XX (SOLER, Josep y CUSCÓ, Joan. *Josep Soler Sardà. De la vocación...*, pp. 86 y 87).

³³¹ SOLER, Josep. *Tiempo y música...*, p.387. Sobre este concepto, *vid. infra* “El metalenguaje musical” en el Apartado 4.3. “Historia, Ciencia y Música. Una Filosofía de la Historia a la luz de los procesos científicos”.

³³² Más allá del impulso metafísico del símbolo tal y como lo concibe Soler, éste articula la vinculación de física y metafísica y no agota en su interpretación la potencia significativa.

³³³ En los años ochenta ya encontramos breves referencias a la historia de la ciencia que, cada vez con mayor insistencia, anuncian las propuestas teóricas que se consolidarán en la década siguiente. Entre ellas, destaca el discurso de ingreso a la *Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi* en 1983, “El Significado del Artista en la Sociedad Actual”, donde Soler sitúa, sin argumentar todavía su inclusión, Einstein y Heisenberg en paralelo con la historia del arte (SOLER, Josep. “El significado del Artista en la Sociedad Actual” en *Escritos sobre música...*, p. 139). También en la segunda parte de su ensayo “Espacio y Símbolo en la obra de Wagner” –publicado por primera vez el año 1985 en *Recerca Musicològica*– Soler se refiere a la revolución einsteiniana y a la transformación de tiempo y espacio, poniéndola sucintamente en relación con el destino histórico de la obra de Wagner (*Ibid.*, p.196).

³³⁴ Recientemente en nuestro país, Josep M. Mestres Quadreny y Tomás Marco se han interesado por las vinculaciones entre la historia de la música y la historia de la ciencia. Mientras Mestres Quadreny lo hace bajo un prisma divulgativo en *La música i la ciència en progrès* (Trad. cast.: *La música y la ciencia en*

Es ampliamente conocido el substrato matemático en las exposiciones schoenberguianas del dodecafonismo, o la aplicación consciente de la sección áurea por Debussy, manifiestamente clara en sus dos volúmenes de *Images* (1905-1907) para piano.³³⁵ Sin embargo, nos referimos a un vínculo y una correspondencia más amplios durante el siglo pasado. Especialmente –aunque no exclusivamente– el impacto de la *Teoría de la Relatividad Especial* (1905) y de la *Teoría de la Relatividad General* (1915) de Albert Einstein afectó al mundo intelectual de principios del siglo XX en su conjunto. En este sentido, la transformación conceptual que supuso un replanteamiento profundo de los fundamentos científicos y filosóficos occidentales tuvo también su repercusión en el arte y la música, repercutiendo en muchos casos en sus fundamentos teóricos así como en los propios elementos del material musical.³³⁶ De ello ya era consciente Adolfo Salazar, cuando se refería a la música contemporánea emplazándola en ese contexto intelectual.³³⁷

En este aspecto, cabe destacar la estética de Robert Gerhard, a cuya situación como discípulo de Schoenberg hemos hecho referencia antes. Gerhard, presente en el Berlín de la segunda mitad de los años veinte, tuvo contacto directo con trabajos de Max Planck y Erwin Schrödinger. A ello hay que añadir la influencia decisiva de la obra de Alfred N. Whitehead y su contacto con científicos de la Universidad de Cambridge, que demuestra

progreso. Arola. Tarragona, 2011), Marco desarrolla un trabajo de mayor exhaustividad y dimensiones monumentales a través de más de mil páginas en *Historia cultural de la música* (Fundación Autor-SGAE. Madrid, 2008).

³³⁵ HOWAT, Roy. *Debussy in proportion. A musical analysis*. Cambridge University Press, 1989 (2ª reimp., 1ª ed., 1983), p.7.

³³⁶ De dichas repercusiones en la lectura de Soler nos ocupamos en el tercer apartado de este capítulo.

³³⁷ “(...) Por eso es necesario que intensifique [la Sociedad de Cursos y Conferencias] esa presentación de maestros actuales, cuyas músicas, tan discutidas, no pueden presentar garantías de autenticidad más que en sus propias manos o en las de enviados de confianza. ¿Se imagina nadie que la Sociedad de Cursos y Conferencias presentase a un disertante sobre la teoría de la Relatividad, o la de los “quanta”, o de cualquier otro gran descubrimiento moderno recién salido, aun con las mejores esperanzas, de las aulas de la Universidad? Schoenberg y Strawinsky son hoy, en la música moderna, gentes de la altura de Einstein o Wegener o Max Plank (*sic.*). Su música necesita ir respaldada por la seguridad de la versión” (SALAZAR, Adolfo. *El Sol*. Madrid, 20 de junio de 1934).

un gran interés del compositor por cuestiones relacionadas con la física y la biología.³³⁸ Todo ello, sin dejar de reivindicar la condición sensorial de la música, advirtiendo del peligro de intelectualizarla en base a modelos matemáticos que pueden conducir a la hipernormatividad compositiva, así como mediante teorías desarrolladas a partir de parámetros meramente formales. Su crítica de una determinada concepción del análisis – entendido como disección del material musical que lo sustrae a su condición temporal esencial– recurre al *principio de incertidumbre*, en la medida en que la observación del sujeto interfiere en el propio objeto musical observado,³³⁹ que teniendo en cuenta su irreductibilidad al análisis, mantiene asimismo una gran cercanía filosófica con el *principio de complementariedad* de Niels Bohr.³⁴⁰ Lejos de una asimilación superficial del *principio de incertidumbre*, Gerhard incorpora las consecuencias que tiene para la física atómica. En este sentido, afirma la bidimensionalidad espaciotemporal de la música frente a la cuatridimensionalidad (altura, intensidad, timbre y tiempo), en la medida en que considera intensidad y timbre cualidades del sonido y no coordenadas físicas en las que se inscribe, desarrollando un concepto de “espacio musical” –que basándose en Schoenberg unifica el material vertical (armonía) y el material horizontal (melodía)– en analogía con los enlaces atómicos en la materia. Es decir, comprendiendo cada nota como si fuera un átomo, que puede mantener enlaces armónicos o melódicos con otras en función de su entorno, mientras que cada intervalo se concibe como molécula sonora que interacciona con otras.³⁴¹ El sustrato científico de la estética musical de Gerhard influye en su concepción historiográfica porque como Soler, establece un paralelismo entre la evolución de la música y la historia de la física; la física clásica y el sistema tonal, la teoría cuántica y la ruptura de la tonalidad en Schoenberg.³⁴² Asimismo y como ocurrirá

³³⁸ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. “Ciencia, comunicación y libertad en el pensamiento estético del compositor Robert Gerhard”. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L. y PRESAS, A. *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Universidad Autónoma de Madrid, 2013, p. 108.

³³⁹ *Ibid.*, p.116.

³⁴⁰ Dicho principio implica una separación entre el comportamiento del objeto (atómico) y la interacción con él en el proceso de observación o medición. El físico danés Bohr lo propuso en el contexto del estudio de la estructura atómica y molecular de la materia, aplicando a este las consecuencias que se derivaban de las investigaciones de Max Planck sobre la mecánica cuántica y de Albert Einstein sobre el efecto fotoeléctrico.

³⁴¹ *Ibid.*, p.126.

³⁴² Más allá de este sustrato científico, el paralelismo entre la estética de Gerhard y la de Soler se refleja también en cuestiones tales como la raigambre platónica de su pensamiento y el concepto gerhardiano de

en Soler, en el pensamiento de Gerhard la temporalidad de la música ocupará un lugar central y se añadirá –vinculada a través de la base numérica– como una tercera dimensión a las otras dos (armonía, vertical y melodía, horizontal), incidiendo en la naturaleza de los átomos y moléculas sonoras.³⁴³ Esto se refleja directamente en su concepto de “campo serial total”, derivado de su desarrollo personal a partir de la serie dodecafónica, en la base de sus obras desde los años cincuenta. De la relación entre ciencia y música también será consciente su discípulo Joaquim Homs, ingeniero de formación,³⁴⁴ quien al mismo tiempo la matizará:

- Le han servido de alguna manera sus conocimientos científicos para componer una música que debe tanto al cálculo o la combinación matemática?

- Creo que no. Hay, sin embargo, una raíz parecida entre la creación artística y la investigación científica, pero teniendo siempre en cuenta que en la creación artística juegan, además, factores de muy distinto orden.³⁴⁵

Otro caso ilustrativo en este sentido y también cercano al dodecafonismo es Milton Babbitt, matemático y compositor representante del serialismo de Princeton. Babbitt, en *The Function of Set Structure in the twelve-tone System* (1946) estudia el concepto de *serie* en Schoenberg partiendo de la lectura de Richard Hill, de importante influencia en el mundo anglosajón.³⁴⁶ En su tratado, Babbitt introduce el concepto de *Set* (conjunto)

“lógica imaginativa” que incorpora concepciones románticas y freudianas. Más allá de la singularidad y diferencias entre ambos, estas raíces filosóficas se concentran en el expresionismo del que procede Schoenberg (como hemos analizado en el cuarto apartado), maestro de Gerhard y principal referente de Soler, agrupando en este sentido a los dos compositores catalanes.

³⁴³ De este modo, Gerhard entiende la forma musical como un organismo biológico que se inscribe en la coordenada temporal, desde la “molécula” identificada con el *motivo* en música y la *palabra* en la literatura, hasta el “organismo completo”, identificado con la *obra completa* en música y el *Libro* en la literatura (*Ibid.*, p.129).

³⁴⁴ HOMS, Joaquim. “Records i reflexions des del darrer tram de camí”. *Parlament de l'Acadèmic Electe Il·lm. Sr. Joaquim Homs i Oller amb motiu del seu ingrés a l'Acadèmia*. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona, 3 de mayo de 1989.

³⁴⁵ PRATS, Lluís. “Al habla con Joaquim Homs, compositor” *Cfr.* en PRATS, Lluís. *Escritos sobre música*. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1974, p.130.

³⁴⁶ HILL, Richard. “Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal System of the Future”. *The Musical Quarterly*, vol. 22, n° 1, enero de 1936, pp. 14-37.

aplicándolo a la serie dodecafónica, que es tomada como punto de partida axiomático. En este sentido, Babbitt concibe la serie y su función en la obra aplicando nociones de la matemática combinatoria³⁴⁷ tales como la permutación y la combinación para estudiar la serie dodecafónica. Los conceptos expuestos por Babbitt están impregnados de la Teoría General de Conjuntos de Georg Cantor,³⁴⁸ en la medida que conceptualmente ambas teorías se apoyan en el análisis de la relación, en un determinado conjunto, de las partes con el todo y las partes entre sí. La voluntad de otorgar un carácter analítico al estudio de la música, recibe en su obra el influjo de la filosofía de Rudolf Carnap y el positivismo lógico, al cual fue muy cercano.³⁴⁹

En ocasiones, cuando el propio orden interno de la música ha sido entendido por los compositores en términos abstractos esto ha derivado en tentativas de desarrollar una explicación matemática y científica de la música, lo que se corresponde con la fascinación del arte y la cultura del siglo XX por la ciencia. Sin embargo, la profunda transformación intelectual que se consolida a principios del siglo XX en la que cabe citar, junto a la Relatividad Especial (1905) y la Relatividad General (1915) de Einstein antes mencionada, la Teoría Cuántica (1918) de Max Planck, y las aportaciones a ella –entre otros– de Niels Bohr, Werner Heisenberg y Erwin Schrödinger–,³⁵⁰ pone en cuestión la presunción que intenta trasladar una precisión científica y matemática a la escritura musical, especialmente explícita en aquella que intenta reducir todos los parámetros de la música a dicho control, como sucede en la serialización integral sometida a un proceso matemático reduciendo, hasta intentar eliminar, el grado de incertidumbre en el

³⁴⁷ Rama de la matemática que se ocupa del estudio de conjuntos discretos y que se aplica en distintos ámbitos como la teoría de la probabilidad o la geometría, entre otros.

³⁴⁸ CANTOR, Georg. *Fundamentos para una Teoría General de Conjuntos*. Crítica. Barcelona, 2006. (Trad. de José Ferreirós).

³⁴⁹ TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Music. The early twentieth century* (Vol. 4). Oxford University Press, 2005, p. 156. Por otra parte, el espíritu analítico de Babbitt tendrá su continuación durante el siglo XX en la obra de autores como Allen Forte o George Perle.

³⁵⁰ Sobre estas aportaciones y sus implicaciones en el pensamiento estético de Soler volveremos en este mismo capítulo, de modo que no nos extendemos en la enumeración; a ellas debemos añadir también las teorías de David Hilbert y las geometrías no-euclidianas de Nikolái Lobachevski, Carl Friedrich Gauss o Bernhard Riemann que hunden sus raíces en el XIX, así como la profunda conmoción que supuso para la lógica y el pensamiento matemático del siglo XX la obra de Kurt Gödel, en particular sus teoremas de incompletitud demostrados en 1931.

transcurso que va desde la escritura hasta la interpretación de la obra. Asimismo, la profunda crisis del racionalismo y la conciencia del fracaso del proyecto ilustrado tras dos guerras mundiales, y la eclosión y aceleración de las revoluciones tecnológicas incidirán en aspectos técnicos y teóricos de la música, que intensificará de nuevo sus relaciones con la ciencia y la matemática en busca de fundamentos, principios constructivos o marcos teóricos, agudizando una etapa que inauguraba el dodecafonismo como origen en la aplicación de procesos matemáticos a la música, y en muchos casos trasladando a ella la estructura estadística. Tal es el caso de Iannis Xenakis, quien dedicó un esfuerzo constante a conferir a la dimensión práctica y creativa de la música un fundamento teórico derivado de la formulación matemática, en razón de su carácter objetivo y al mismo tiempo trascendente, partiendo de una concepción de la composición musical como expresión de la inteligencia humana por medio del sonido.³⁵¹ En su reacción contra el alto grado de determinismo que presentaba el serialismo integral –lo que Barce denominaba *Supercontrol* como una de las tres tipologías en la relación del compositor y su obra³⁵²– Xenakis desarrolló desde mediados de los años cincuenta una concepción compositiva derivada de los procesos estocásticos³⁵³ en el cálculo matemático de probabilidades, intentando introducir un mayor grado de indeterminación en la obra teniendo en cuenta que el cálculo de probabilidades se ocupa de fenómenos conocidos sólo por aproximación. Xenakis procuraba hacerlo a través de una cuantificación relativa que mantuviera azar y probabilidad, sin caer en el indeterminismo o la simple aleatoriedad (como sucede por ejemplo, en el caso de John Cage). Para ello la organización estructural de la música se elabora recurriendo al cálculo de probabilidades, de la misma forma que lo hace el tratamiento de las masas sonoras, sometidas a cuantificación estadística. El compositor franco-griego llegó a entender el concepto matemático de “proceso estocástico” como una herramienta intelectual que trascendía el propio ámbito musical,

³⁵¹ XENAKIS, Iannis. *Formalized music: Thought and Mathematics in Composition*. Pendragon Press, New York, 1992, p. 178.

³⁵² BARCE, Ramón. “Control, Supercontrol, Infracontrol” en *Fronteras de la Música*. Real Musical. Madrid, 1985, p. 19.

³⁵³ En el campo de la estadística, la teoría de la probabilidad se ocupa de dichos procesos, entendidos como no deterministas en la medida en que sus variables son aleatorias. Por lo tanto, a diferencia de un proceso determinista, su evolución en el tiempo mantiene una alta indeterminación, ya que junto a variables conocidas existen otras aleatorias, de modo que conociendo una posición inicial no podemos conocer en detalle su evolución posterior.

cosa que más tarde se materializó en su aplicación a la arquitectura.³⁵⁴ En este sentido, el uso consciente de dichos procesos recibió en sus escritos dilatadas exposiciones teóricas, como es el caso del proceso de Markóv,³⁵⁵ cuya conveniencia en su aplicación a la música es detallada y argumentada por el compositor *a priori*, materializando en la música un esquema intelectual.³⁵⁶ Asimismo, Xenakis acude a la física basada en la probabilidad y traslada la Distribución de Maxwell-Boltzmann³⁵⁷ a las “moléculas musicales” (aunque con consecuencias diferentes, entendidas de una manera similar a como Gerhard entendía la “molécula sonora”³⁵⁸), que frente a la intervención del compositor modificando determinados valores, reaccionarán de acuerdo a la teoría de la probabilidad, confiriendo con ello un sentido al desplazamiento de esa multiplicidad de partículas, y con ello a la progresión temporal de la obra.³⁵⁹

La participación de Xenakis en los estudios musicales experimentales de Gravesano (Suiza) desde los años cincuenta, nos remite a otra de las características que ha tenido la vinculación entre música y ciencia en la segunda mitad del siglo XX: la interdisciplinariedad. En Gravesano participaban tanto compositores e intérpretes, como ingenieros y físicos, y en muchas ocasiones pasaban de un campo a otro, como sucedía con Pierre Schaeffer, quien estableciendo una nueva distinción entre los músicos que se interesan por la ciencia y los científicos que encuentran en la música una dimensión creativa, se colocaba a sí mismo entre los últimos.³⁶⁰

Podemos encontrar un acercamiento científico a la creación musical en compositores de relevancia durante la segunda mitad del XX. Como hemos visto, tiene lugar en la obra de

³⁵⁴ XENAKIS, Iannis. *Música de la arquitectura*. Akal. Madrid, 2009, p. 113.

³⁵⁵ En términos generales, en la teoría de la probabilidad, se trata de un caso de proceso estocástico en el cual la probabilidad del valor futuro de una variable determinada, depende solamente de su valor presente y no de su “historia” pasada.

³⁵⁶ XENAKIS, Iannis. *Formalized music: Thought and Mathematics...*, p. 79 y ss.

³⁵⁷ En la teoría de la probabilidad, la Distribución Maxwell-Boltzmann es una distribución de probabilidad (por lo tanto, una función aplicada a una variable aleatoria que adjudica a un suceso la probabilidad de que ocurra en el conjunto de sucesos) que se aplica al estudio del comportamiento de las moléculas de gas frente a la temperatura y la presión, y constituye la base de la teoría cinética de los gases.

³⁵⁸ *Vid. supra*.

³⁵⁹ TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Music*. Vol. 4, *The early twentieth century...*, p. 79.

³⁶⁰ DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea...*, p. 209.

Xenakis, también en la Edgard Varèse,³⁶¹ y más recientemente en el caso de George Benjamin.³⁶² Los préstamos de la terminología científica –a veces de una forma un tanto acrítica y trasladados directamente al contexto musical– serán recurrentes en la segunda mitad del siglo XX. En ocasiones, se aplicarán derivados de un estudio científico del material sonoro, como sucede con la “música espectral”, centrada en el interés por la dimensión tímbrica de la composición y consolidada en los años setenta en la órbita musical francesa. El origen terminológico está en el denominado *espectro de frecuencias*,³⁶³ obtenido en el campo de la óptica a partir de la descomposición de la luz y en el de la acústica con el sonido. Desde un punto de vista creativo, la música espectral se alimenta de las propiedades inherentes al espectro sonoro, utilizándolas como fundamento estructural y formal de la obra.

También el desarrollo de la *teoría fractal*³⁶⁴ durante los años setenta tuvo su eco en compositores desde los años ochenta, cuando los fractales tuvieron mayor difusión fuera del ámbito estrictamente matemático y científico. En la búsqueda de una música con propiedades fractales resultó atractiva la *iteración matemática*, cuyo proceso está basado en la repetición recursiva y la autogeneración de una función,³⁶⁵ de modo que se trasladó

³⁶¹ Como Soler, el compositor francés entendía la evolución de la historia de la música en paralelo con la historia de la ciencia (HARVEY, Jonathan. *Música e inspiración*. Global Rhythm. Barcelona, 2008 (Trad. de Carme Castells), p.185).

³⁶² NIEMINEN, Risto. *George Benjamin*. Faber&Faber. London, 1997 (Trad. de Julian Anderson y Michael Durnin), p.23.

³⁶³ Un fenómeno ondulatorio como la luz o el sonido tiene una multiplicidad de frecuencias a la vez (una *superposición* de ondas de varias frecuencias). La descomposición del sonido en las frecuencias que lo componen, sería el espectro sonoro. Es lo que sucede por ejemplo al oír un acorde y la percepción individualizada de cada una de las notas (entendidas cada una como una onda en la que predomina una frecuencia determinada).

³⁶⁴ Los fractales son objetos geométricos existentes en la naturaleza cuyo principio fundamental es la autosimilitud recursiva de modo que su estructura se repite a cualquier escala (en algunos casos la iteración se produce hacia el infinito), así como su dimensión métrica fraccionaria (cuya expresión matemática es un número no entero) en el espacio, lo cual escapa a la geometría euclidiana y al esquema topológico de coordenadas cartesianas. El matemático Benoît Mandelbrot fue quien acuñó el término en su exposición teórica (MANDELBROT, Benoît. *La geometría fractal de la naturaleza*. Tusquets. Barcelona, 2003 y *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*. Tusquets. Barcelona, 2006).

³⁶⁵ Proceso que existe en la naturaleza y en el desarrollo de estructuras biológicas complejas, donde se aplica la misma operación al resultado de la anterior, sucesivamente.

a la *iteración musical* como repeticiones con transformaciones formales autogeneradas en cada una de ellas. En algunos casos, en forma de motivos que se repiten con variaciones. En la mayoría, el esquema fractal se utilizó como elemento estructural bajo el cual someter todos los elementos compositivos, lo que en ocasiones ha derivado en un *ars combinatoria* con el apoyo de un soporte informático. No hizo uso de este último György Ligeti, lector de la obra de Mandelbrot, que encontró en la matemática de los fractales una confirmación de las intuiciones estructurales sobre la música que tenía desde tiempo atrás.³⁶⁶ En España, los casos más significativos son los de Francisco Guerrero con *Ariadna* (1984) y *Oleada* (1993) y su discípulo Carlos Satué, autor de *Ruta Mandelbrot* (1999),³⁶⁷ así como Alberto Posadas, de quien es el ciclo de cinco cuartetos de cuerda *Liturgia fractal* (2007), procurando que la evolución formal de la música sea orgánica, analógicamente a como lo hacen las formas de la naturaleza que siguen el modelo fractal.³⁶⁸

En el pensamiento estético de Soler existe también un interés por estos objetos, aunque su recepción sea esencialmente diferente a las que hemos hecho referencia. Concretamente, su atención se centra en el *Conjunto de Mandelbrot*, un caso de conjunto fractal, y el análisis del mismo elaborado por Roger Penrose.³⁶⁹ A partir de observar que se trata de una ramificación infinita de una Forma,³⁷⁰ Soler extrae las implicaciones trascendentes para una estética de la música: el *Conjunto de Mandelbrot*, como objeto

³⁶⁶ PEITGEN, Heinz-Otto. “Continuum, Chaos and Metronomes” en DUCHESNEAU, Louise y MARX, Wolfgang. *György Ligeti: of foreign Lands and strange sounds*. Boydell & Brewer, Woodbridge, 2011, p. 88.

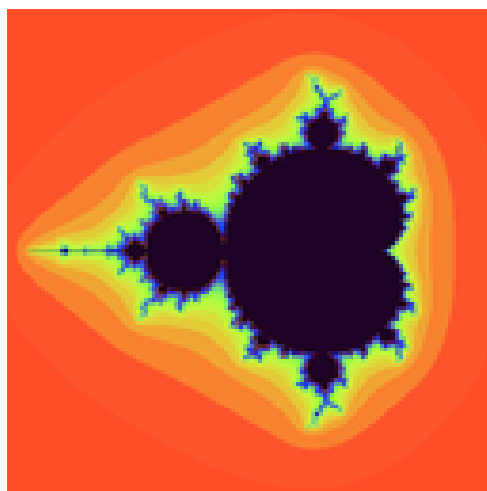
³⁶⁷ GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. “Hacia la heterogénea realidad presente” en GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 7: La música en España en el siglo XX*. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid, 2012, pp. 265-268.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 312. Recientemente se ha leído una tesis doctoral que más allá de un abordamiento general sobre la relación entre ciencia y música y las transferencias entre ambos campos, estudia el caso en nuestro país en las obras de Alberto Posadas y Héctor Parra (BESADA, José Luis. “Composición y modelos exógenos: aplicación en la música contemporánea española”. Tesis doctoral. Facultad de Geografía e Historia. Departament de Historia Contemporània. Universidad Complutense de Madrid, 2015).

³⁶⁹ PENROSE, Roger. *La nueva mente del emperador*. Random House Mondadori. Barcelona, 2009 (Trad. de Javier García Sanz. 2ª ed., 1ª ed., 1991), p. 388.

³⁷⁰ La escribimos en mayúscula para distinguirla en razón de su implicación trascendente, de resonancias platónicas y neoplatónicas.

representado en un área finita que sin embargo es infinito, conduce a una paradoja geométrica que pone de relevancia la dimensión trascendente de la matemática y su vínculo metafísico. Soler incluye la reflexión sobre el mismo, desarrollando las consecuencias de su concepto de *Ser* y *Substancia* para la forma musical, y la función que en ella ocupa la *intuición* trascendental y el inconsciente.³⁷¹



Detalle de la dinámica de la esfera de Riemann bajo interacción de la función entera trascendente. $f(z) = (1.90 + i \cdot 0.67) \cdot \sin z$. (autor: Jordi Taixés. Licencia CC BY-SA 3.0.)

Precisamente, la elección de un detalle de la representación de la *Esfera de Riemann*³⁷² para la portada de la reciente edición (2012) de su ópera en dos actos *Edipo y Yocasta* (1972), tiene que ver con las implicaciones trascendentes que Soler recoge y desarrolla, aquí destacadas por el lugar central que ocupa la predestinación divina en la tragedia de Séneca y Sófocles, y en la ópera de Soler.

4.2. La evolución del lenguaje: la agregación armónica

³⁷¹ Es por eso que partiendo de la constatación de Penrose acerca del hecho de que el *Conjunto de Mandelbrot* es un *descubrimiento* y no una *invención*, Soler se pregunta, poniendo en relación la derivación teórica de Penrose con la terminología espinosista: “¿Es esto, acaso, uno de los infinitos Modos de uno de los infinitos Atributos de la Substancia Divina?” (SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p. 408).

³⁷² En matemáticas, se trata de la representación geométrica de todos los cocientes complejos (aquellos que incluyen el *infinito* como cociente), de modo que cada punto de la esfera representa números complejos o el infinito (∞). Para su importancia para los conceptos de la física cuántica que son determinantes en el pensamiento de Penrose y Soler volveremos más adelante, en el primer capítulo de la Tercera Parte.

Antes de centrarnos en la presencia de aquellos conceptos procedentes del pensamiento matemático y la física moderna, analizaremos cómo se materializa la noción de evolución entendida como *ampliación* en el pensamiento y el lenguaje armónico de Soler. Hemos hecho referencia al lugar central que ocupa dicho concepto de *ampliación* de los recursos expresivos en la filosofía de la historia de Soler. Al mismo tiempo, hemos señalado –en el tercer apartado, en relación a la influencia de la estética de la Segunda Escuela de Viena– la dimensión simbólica que tiene la música como lenguaje en sus ensayos, donde conceptos como el de *disonancia* trascienden el aspecto técnico o armónico: “La historia de la disonancia es la historia de cómo las agregaciones de sonidos vienen a ser funciones culturales y su bondad y aceptación dependen de la calidad de quienes escuchen y emitan juicios sobre ellas.”³⁷³ En este sentido, la evolución histórica de la música consiste para Soler en una *ampliación* consciente y constante, materializada en paulatinas *agregaciones* de sonidos que se asientan, desde los orígenes de la polifonía, sobre el bajo como elemento rector y se incorporan a la *armonía* enriqueciéndola, pero al mismo tiempo desafiando sus leyes y poniendo en cuestión sus cimientos estéticos, ejerciendo una “violencia” sobre sus postulados:³⁷⁴ la historia de la música occidental consiste para Soler en una pugna por la asimilación de la disonancia. Por eso, la *agregación*:

Es la palabra que creemos exacta por lo menos hasta el siglo XVIII, cuando la *armonía* se definirá y concretará, casi, como una ciencia; después, la evolución de la música podrá llamar armonías a las agregaciones más violentas (o que algunos creen son violentas o complejas).³⁷⁵

Por lo tanto, Soler privilegia en su narración histórica el proceso de progresiva incorporación del total cromático. De hecho, para él la evolución del concepto armónico es el elemento más determinante en la estética musical de un compositor:

³⁷³ SOLER, Josep. *Otros escritos...*, p.40.

³⁷⁴ Para Soler es algo inevitable, a lo que se llega aún sin buscarlo; es en su opinión el caso de Stravinsky, “músico cartesiano y que pretendía ser sólo un artesano, al escribir sus obras era, como todo artista, una voz clamando, a pesar suyo, lo inefable y lo heterogéneo: estructurando destruía, y dando paso a las “sombras”, a lo mortífero, daba vida. Así, al artífice, añadía la naturaleza. Tal es la significación general del arte.” (SOLER, Josep. “Sobre la estructura del acto creador en música” en *Escritos sobre Música...*, p.72)

³⁷⁵ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p.293.

Paralelo a la evolución (...) con que las imágenes o figuras musicales se expresan, se disuelven o muestran diversas fases (...) para configurar, a la larga y en grandes espacios de tiempo, la curva general que puede definir la obra de un compositor y darle su carácter peculiar y propio (...), se desarrolla otra evolución muy determinante y que, quizá, es el elemento más personal y característico de un compositor: el concepto armónico, el campo vertical sobre el que se extiende la horizontalidad de la música y su acaecer; y esta verticalidad, hecha de unas determinadas agregaciones armónicas –justificadas y en función de unas otras determinadas agregaciones melódicas ideológicas o instrumentales– es lo que determina en mayor grado y de un modo exclusivo qué circunstancia es la que envuelve al compositor, cuál es el “espacio” ideal –pero concreto y físico– en el que se articula su música y la voluntad que se halla velada en y detrás –en el revés– de su trama.³⁷⁶

Aunque como sostiene Krenek, la función armónica pierde valor en el serialismo y la armonía como tal no tiene relevancia como fundamento de la unidad técnica cuando desaparece la consciencia tonal. En la organización serial la música es polifónica, melódica, la estructura sobre columnas armónicas no tiene un interés especial y se vuelve a la concepción esencialmente polifónica que mantenía la Edad Media y el Renacimiento antes del establecimiento de la tonalidad.³⁷⁷ Por eso tendrá gran importancia el tratamiento tanto melódico como armónico del material sonoro en la obra de Soler, que confiere (en su faceta tanto teórica como práctica) gran importancia histórica al contrapunto y la fuga.

Así pues, esa evolución radica en las agregaciones sonoras –en el proceso de incorporación del total cromático a la música occidental– que están absolutamente imbricadas con las “agregaciones melódicas, ideológicas e instrumentales” hasta el punto de fundirse en una unidad indiscernible. En este sentido, la presencia del intervalo de tritono en la música occidental será concebido como un símbolo, y puesto en relación con el intervalo de octava tomado como *logos*. Parafraseando a Heidegger y asumiendo su reflexión sobre la paradoja acerca del lenguaje y la poesía en *Hölderlin y la esencia de la*

³⁷⁶ SOLER Josep. “Paralelo a la evolución” en *Escritos sobre música...*, p.449.

³⁷⁷ KRENEK, Ernst. “Estudios de contrapunto basados en la técnica dodecafónica” en *Música no tonal* (Trad. de Carme Fernández Vidal) Publicaciones de la Universitat de València, 2012, p.112.

poesía,³⁷⁸ Soler trasladará al lenguaje armónico las implicaciones de la ambigüedad que también posee, donde el equilibrio racional y lógico de la octava conserva en su propias entrañas la amenaza que desafía ese mismo equilibrio racional: el intervalo de tres tonos, el tritono.

El habla (...) es lo que primero crea el *lugar* abierto de la amenaza y del error del ser y de la posibilidad de perderlo: el peligro, la amenaza del ser por el ente. Pero el *lugar* es un lugar sagrado, un *témenos*, un espacio-símbolo donde reside el dios, cerrado y protegido, como esencia sustentadora, en el fundamento del inconsciente y manifestándose, como patentización del ente, en la obra a través de la *palabra*: ésta es siempre temerosa y ambigua (...) El *logos* que habla es *octava perfecta* y es dimensión con la que ésta se mide y divide: zona crepuscular, país de la angustia en la que se abrazan fuego y agua en un espacio de muerte y destrucción última; el tritono, punto central de este logos-octava, se introduce en la música de occidente como aviso y símbolo de la doble y ambigua habla del arte, y la amenazante naturaleza del que “nos habla”.³⁷⁹

La correspondencia con su obra musical es absoluta: la aparición del tritono –intervalo con una larga historia en la música occidental– en la obra de Soler será constante y característica especialmente de su primera etapa creativa basada en el libre atonalismo. No obstante, como ejemplo acaso más significativo de ello puede citarse una obra de su período de escritura dodecafónica: la cantata *Passio Jesu-Christi* (1968) para soprano, barítono, órgano, clavicémbalo, viola y violonchelo, donde utiliza una única serie de doce sonidos basada en seis intervalos de tritono, encadenados por cinco intervalos de segunda, lo que pese a un reducido dispositivo instrumental y vocal, le otorga una gran intensidad dramática.³⁸⁰

³⁷⁸ A partir de dos definiciones que Heidegger extrae de Hölderlin acerca de la poesía como “la más inocente de las ocupaciones” y el lenguaje como “el más peligroso de los bienes” (HEIDEGGER, Martin. “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y Poesía*. FCE. México, D.F., 1995 (1ª reimp., 1ª ed. de 1958), p.126).

³⁷⁹ SOLER, Josep. “Sobre la estructura del acto creador en música” en *Escritos sobre Música...*, pp.74 y 75.

³⁸⁰ Serie también utilizada en *Dos Motets* para soprano y órgano del mismo año. Para un análisis detallado de *Passio Jesu-Christi* y su relación con otras obras del periodo, vid. MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, pp.78-85. También CHARLES, Agustí. *Dodecafonismo y serialismo en España...*, pp. 271 y 272.



Serie original de *Passio Jesu-Christi*.

Leibowitz, que en su estudio de *Passio Jesu-Christi* subraya la potencia dramática de la cantata, cifra precisamente en la presencia del tritono esa capacidad, que podemos hacer extensiva a gran parte de su obra:

Esta obra se me aparece como una de las cantatas más austeras y dramáticas de que tengo conocimiento (...) el ambiente oscuro y mórbido de la obra está estructurado, musicalmente, por largas melodías en la viola o el violoncelo, sumamente expresivas y que cumplen la función de comentar el texto dramático: el constante uso del tritono, tan tenso y violento, añade una especial cualidad dramática y trágica a la obra.³⁸¹

Una vinculación directa que podemos establecer con su concepto de evolución armónica, de absoluta coherencia entre teoría y práctica, es con Wagner y el *acorde de Tristán*,³⁸² construido sobre el tritono: fa, si, re#, sol#, así como su tratamiento en *Parsifal* y las consecuencias que Soler extrae de ello.

Hacia el final del segundo acto de *Parsifal* –momento en el que éste recuerda la herida de Amfortas después de las palabras y el beso de Kundry– el acorde suena tres veces. En las dos primeras (compases 994-997) Wagner añade un Mi natural. Y la tercera vez (compás 999), después del primero de los dos lamentos de Parsifal haciendo referencia a la herida

³⁸¹ LEIBOWITZ, René. “Josep Soler” en CUSCÓ, Joan (coord.). *Josep Soler i Sardà...*, p.110.

³⁸² De su lectura se ha deducido una declaración estética y teórica que trasciende la cuestión armónica y la vuelve problemática, por lo que se le ha bautizado así en centenares de análisis (*Vid.*, por ejemplo: BAILEY, Robert (ed.) *Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*. A Norton Critical Score. N.Y. & London, 1985. pp. 103-305, donde se dedican más de doscientas páginas al análisis del preludio de *Tristan und Isolde* que varios autores llevan a cabo, centrado en el acorde).

(*Die Wunde!*), añade un Sol que hace más violento el acorde.³⁸³ Wagner utiliza el acorde en muchas ocasiones. Pero esta agregación con fines claramente dramáticos que observa Soler, influye decisivamente en su lenguaje y su concepción armónica. En primer lugar, y como señala Medina en la división en etapas que establece al estudiar el lenguaje armónico de Soler, en su período de madurez (1976-1985), tras una etapa de escritura eminentemente dodecafónica³⁸⁴ va desarrollándose una atonalidad libre,³⁸⁵ y se consolida un sistema armónico basado en la utilización sistemática del *acorde de Tristán* que ya se insinuaba en la década anterior, ahora establecido como principio constructivo que articula todo su discurso armónico,³⁸⁶ a través de una presencia cada vez más importante del tritono utilizado de forma tanto armónica como melódica.³⁸⁷ Soler lo utilizará mediante diversas manipulaciones, ya sea transportando el acorde a los once grados restantes de la escala cromática, o invirtiendo el orden de las notas. Pero también ampliando su capacidad expresiva mediante graduales agregaciones y un uso cada vez más complejo a través del cual el compositor conquistará paulatinamente un lenguaje personal. Medina sintetiza en ocho puntos esas manipulaciones que configuran el sistema armónico derivado del uso del *acorde de Tristán*:

³⁸³ SOLER, Josep. “Notas sobre *Tristán y Parsifal*” en *Escritos sobre Música...*, p.271 (*Vid. También: “Paralelo a la evolución” en Ibid.*, p. 461).

³⁸⁴ Etapa que como sucede a lo largo de la obra compositiva de Soler no pierde vigencia con el tiempo, sino que en todo caso se asimila y amplía. Como ha señalado Medina, “Soler ha tratado de ahondar, no de avanzar como fin en sí mismo” (MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.42).

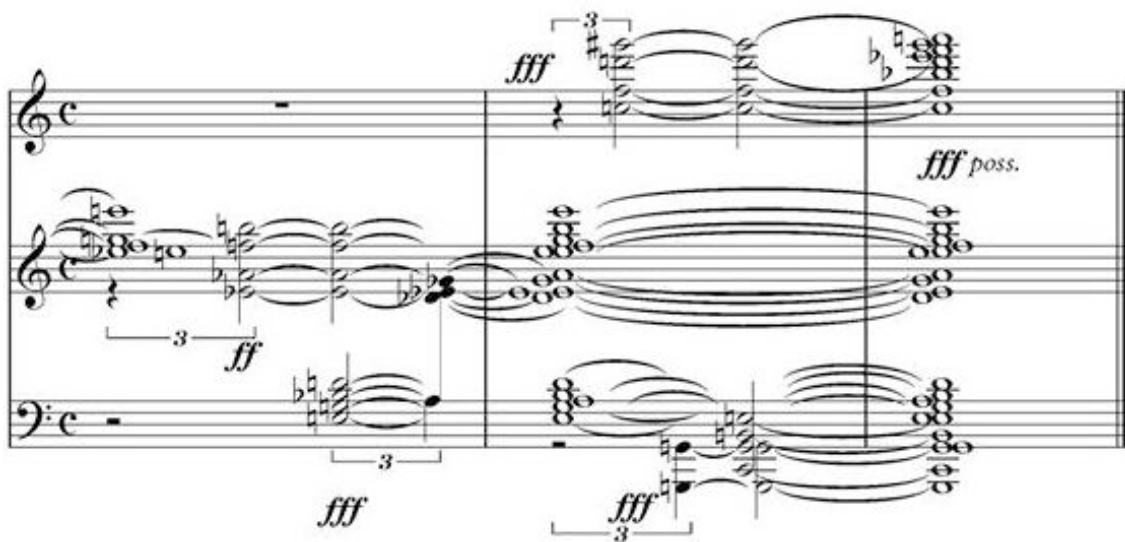
³⁸⁵ Una evolución de la que era absolutamente consciente Soler, y que arrancaba a finales de los años 70. Así, en 1986 afirma que “Con el tiempo creo haber encontrado un estilo mío, una atonalidad libre basada en determinados acordes según cierta organización. Desde hace uno 7 u 8 años compongo según este esquema. Es algo muy distinto a lo que hacía veinte años atrás. Pero la ideología e intención es básicamente la misma, la necesidad de expresar determinado tipo de emociones se mantiene y esa expresión es fundamentalmente idéntica” (MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. “Josep Soler: el arte como necesidad interior”. *Scherzo* nº 6, julio-agosto. Madrid, 1986, p. 73). Una evolución que caracteriza con mayor claridad y consciencia más adelante, con el referente de Schoenberg a la vista, al ser cuestionado por las diferencias entre el Soler de 1972 y el de 1986 –período que cubre el proceso de creación de *Edipo y Yocasta*–: “Tal vez menos agresivo, menos violento. Mi sistema es ahora otro, pero ese sistema no cambia esencialmente la música. Pensemos, por citar uno de los grandes clásicos del siglo XX que me sirve siempre de referencia, en la obra de Schoenberg. El Schoenberg tonal y el atonal son el mismo, es la misma música, a pesar de la diferencia del lenguaje” (*Ibid.*, p. 76).

³⁸⁶ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p. 106 y ss.

³⁸⁷ ROURA, Teodor. “Música vocal” en CUSCÓ, Joan (coord.) *Josep Soler i Sardà...*, p. 150.

1. Incremento de las notas añadidas y extrañas al acorde
2. Aumento de los retardos y apoyaturas
3. Dobles retardos
4. Proliferación de bordaduras
5. Mezcla de partes de dos y tres acordes
6. Simultaneidad expresiva y puntual de los doce sonidos
7. Convivencia eventual del acorde de Tristán y libre atonalidad
8. Mantenimiento del acorde de Tristán como rector indiscutible de la armonía, incluso en sus formas más ortodoxas para determinados efectos expresivos, como por ejemplo para ciertos reposados finales.³⁸⁸

El primero de los ocho puntos que enumera Medina tiene que ver con las agregaciones – en función de necesidades dramáticas– en las que venimos insistiendo, como materialización de una lenta evolución armónica entendida como *ampliación*, hacia esa incorporación del total cromático. Y tal y como indica el sexto punto, la simultaneidad de sonidos puede llegar al extremo como el que se encuentra en *Vespro della Beata Vergine* (1989), donde la superposición de los doce acordes permite que lleguen a sonar todos al mismo tiempo en el último compás.³⁸⁹



Vespro della Beata Vergine, compases 202-204.

³⁸⁸ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.155.

³⁸⁹ SOLER, Josep. "Paralelo a la evolución". *Escritos sobre Música...*, p.462.

Estas agregaciones de sonidos en función de necesidades dramáticas o de expresión, siempre con una fuerte consciencia contrapuntística y no como mera suma o añadidura, llevarán a que también el denominado *acorde místico* de Scriabin³⁹⁰ aparezca en su sistema armónico, asimilado como una ampliación armónica del *acorde de Tristán*. Soler entiende las seis notas del acorde de Scriabin que lo componen a partir de una superposición de cuartas (Do-Fa#-Sib-Mi-La-Re; en su posición fundamental) como una ampliación de las cuatro del *acorde de Tristán*, que si se construía sobre un tritono, el de Scriabin contiene dos tritonos (Do-Fa# y Sib-Mi) a partir de añadir una cuarta aumentada por debajo y de alterar las notas intermedias. Rastreando ese recorrido histórico, se sitúa en una tradición de compositores en los que la agregación armónica responde a un ideal simbólico que la sostiene, y entre los cuales se puede citar, además de Wagner y Scriabin, Schoenberg y Ives.³⁹¹ Lo que queremos subrayar con esto, es que existe una necesidad dramática, estructural y conceptual que *conduce* a la aparición del denominado *acorde místico* entre otros, y no una inclusión que parte simplemente de una elección previa, como elemento incluido dentro de la lógica de un sistema armónico determinado.

En el mismo sentido, Soler ve en el *acorde de Tristán* una necesidad histórica irrefutable, una prueba de la existencia del encadenamiento histórico que evoluciona –ya sea en el campo armónico, contrapuntístico...– ciegamente, siguiendo una lógica determinista: Soler observa que en la última obra de Chopin, la *Mazurka en Fa menor* Op.68, nº 4

³⁹⁰ Soler descubre el nombre de Scriabin y la referencia al denominado *acorde místico* en la obra de Cirlot sobre Stravinsky (CIRLOT, Juan Eduardo. *Igor Strawinsky: su tiempo, su significación, su obra*. Gustavo Gili. Barcelona, 1949, pp. 149-154), cuya lectura influyó sin duda en la estética de Soler (SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.61). Hay que recordar sin embargo, que Scriabin nunca se refirió al acorde como tal, sino como *acorde de pleroma*, concepto que nos remite a la teoría gnóstica, que se refiere al reino divino inaccesible conceptualmente (Vid. JONAS, Hans. *La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*. Siruela. Barcelona, 2003 (2ª ed., 1ª ed., 2000), p. 207). Aunque su discípulo Sabaneiev se refiere en 1912 al proceso creativo de Scriabin como “proceso místico” (SABANEIEV, Leonidas. “Prometheus, de Skriabin” en KANDINSKY, V. Y MARC, F. *El jinete azul...* p. 109) e incluso a la búsqueda de “sonidos místicos, que pudieran materializar sus ideas” (*Ibid.*, p.114) es A. Eaglefield Hull –primer biógrafo inglés del compositor ruso– quien en 1916 acuña el término de *Mystic Chord* (“acorde místico”) desde el ámbito anglosajón (EAGLEFIELD HULL, Arthur. *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*. Kegan Paul Trench & Co. London, 1916).

³⁹¹ TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Music*. Vol. 4, *The early twentieth century...*, p. 197.

(1849) ya aparece la secuencia y el acorde, antes de que Wagner iniciara el proceso creativo que desembocaría en *Tristan und Isolde* (1857-1859), pero sin llegar a la utilización consciente y la derivación estructural y armónica a la que sí llega Wagner, lo cual le lleva a pensar que necesariamente se abriría paso en aquél momento, a través de algún compositor:

Su obra [la *Mazurka en Fa menor* Op. 68, nº 4 de Chopin], que concluye, con la extraña indicación *Senza Fine* no sabe, o no tiene tiempo, de extraer todas las consecuencias de este espasmo musical que es esta sucesión: conociese Wagner o no esta obra de Chopin, de la citada secuencia sabe derivar un mundo sonoro, tan ligado a la obra dramática que ésta viene a ser sólo arabesco verbal, símbolo y límite de cualquier expresión humana, contra el que la música es el auténtico verbo y la auténtica acción.³⁹²

Por otra parte, la presencia del *acorde de Tristán* en el tejido armónico soleriano tiene lugar antes incluso de ser consciente de ello³⁹³ en obras de juventud como el poema para orquesta *San Francisco de Asís* (1961) o el oratorio *El Càntic dels Càntics* (1963): “Desde las primeras obras que se recogen en el catálogo del compositor surge un *acorde* muy determinado –el acorde de *Tristán*– objeto que, con gran lentitud pero también con insistencia, no deja de estar presente de una u otra forma.”³⁹⁴ La descripción de Soler de la progresiva presencia del *acorde de Tristán* en su lenguaje armónico revela una actitud de extrañeza de quien recibe algo externo, de ningún modo producido por él. Soler afirma que “*surge un acorde muy determinado...*” y que se trata de un “objeto”, siguiendo el esquema ontológico platónico que hemos anunciado al inicio de este capítulo.

Durante la década de los ochenta se dan al mismo tiempo tres circunstancias en la obra musical y el pensamiento estético de Soler que mantienen una correspondencia reveladora:

³⁹² SOLER, Josep. *La Música* (II)..., p.38

³⁹³ Aunque como hemos descrito en el primer capítulo, hay que recordar que el contacto con Wagner se manifiesta desde sus primeras experiencias musicales en la niñez, pasando por el impacto que le produce la visita de la Orquesta, Coro y solistas de Bayreuth a Barcelona en el año 1955.

³⁹⁴ SOLER, Josep. “Paralelo a la evolución”. *Escritos sobre Música...*, p.456.

- Consolidación de un sistema armónico derivado del uso consciente del *acorde de Tristán*.³⁹⁵
- Período de mayor número de publicaciones centradas en la obra de Wagner.³⁹⁶
- Por primera vez y de forma progresiva, referencias a la historia de la ciencia.³⁹⁷

En efecto, el sistema armónico no se establece en Soler mediante una simple elección técnica, sino que parte de una necesidad que configura un universo sonoro absolutamente coherente con su pensamiento estético y con el concepto de evolución que se encuentra en la raíz de su filosofía de la historia. Y todo ello porque para Soler la evolución armónica de la música es paralela a la evolución intelectual en la que consiste toda la historia cultural de occidente. Por eso, al analizar el lenguaje armónico predominante en una época o un compositor, Soler no puede dejar de ver un síntoma mucho más profundo;³⁹⁸ “Los creadores que importan son los que descubren las más hondas direcciones de su destino por la cristalización en medios técnicos que las delatan”,³⁹⁹ lee un joven Soler en el ensayo de Cirlot. El lenguaje artístico es esencialmente simbólico en Soler porque (delatando esas “direcciones de su destino” que trascienden el aspecto técnico) no deja de ser reflejo de una *ausencia*;⁴⁰⁰ de hecho toda la historia del arte se concibe como símbolo en la estética de Soler, en razón de constituir una aspiración constante hacia esa condición simbólica, lo que la convierte en testigo de esa ausencia:

El arte y su impresión y la manera de vivirla es el símbolo de una carencia y una incapacidad: el deseo de lo trascendente se consume en sí mismo y jamás podremos tener la seguridad de que su realización ha sido total (...) La historia de la obra de arte es *historia* de aquello que no fue, que no pudo encontrar su ser en el incierto camino de los acontecimientos, es el lamento, de infinitas resonancias, nunca acabado, inconsolable, por todo aquello que se frustró, por todo aquello que habría

³⁹⁵ Desde su *Missa* (1980) para coro mixto.

³⁹⁶ En total, en el periodo de siete años que va desde 1983 a 1990 son siete artículos, algunos de los cuales se recogen posteriormente con revisiones en *Escritos sobre música y dos poemas* (1994).

³⁹⁷ *Vid.* Apartado anterior: “Cuestiones Preliminares”.

³⁹⁸ *Ibid.*, p.465.

³⁹⁹ CIRLOT, Juan Eduardo. *Strawinsky...*, p.154.

⁴⁰⁰ Ausencia que remite a un espacio sagrado, lo que Eugenio Trías denomina el “puente hermenéutico” que permite que lo místico se manifieste (*Vid.* TRÍAS, Eugenio. *La edad del espíritu*. Random House Mondadori. Barcelona, 2006, p.200 y ss.)

podido ser y que ya nunca más podrá hallar su lugar en el tiempo y que nunca más podrá encontrar su ocasión de manifestarse y de llegar a ser “símbolo”; pero el arte, como idioma y como objetivación de un lenguaje, es sólo símbolo y signo de los errores de los siglos y las ideologías y las culturas (...) ⁴⁰¹

En este sentido, también el lenguaje armónico se concibe como un *símbolo* en la estética de Soler, con toda su ambigüedad polisémica y también, en la misma medida, con todo su alcance metafísico:

El temor de las dos Guerras Mundiales y sus consecuencias llevó a algunos artistas, Schoenberg entre todos y en sumo grado, a expresar la premonición y el llanto por todo ello (y por la intuición de lo que se iba acercando) con sus obras, sus pinturas, sus óperas...; pero en aquellos momentos –anteriores al 1914 o a los años treinta, la apariencia de tranquilidad (aún se sigue hablando de “los felices veintes...”)⁴⁰² vela y disimula el temor que se esconde bajo otras manifestaciones de signo artístico en extremo negativo y premonitorio provocando el mayor desinterés e ignorancia (y temor) frente a la aportación de los mejores artistas de aquellos tiempos. ⁴⁰²

Soler da un paso atrás en su lenguaje musical, desmarcándose aún más de las tendencias predominantes en la segunda mitad del siglo XX, y paralelamente –desde los años ochenta especialmente, como hemos dicho– desarrolla un corpus teórico que lo justifica y lo legitima. En este sentido, remontarse a Wagner significa en su caso situarse en el origen de la contemporaneidad, en la fuente de las últimas corrientes de las que se siente heredero. En sus ensayos desarrollados en paralelo con la consolidación de su sistema armónico derivado del *acorde de Tristán*, incorpora la lectura sobre la inestabilidad del acorde como paradigma de la indeterminación y encrucijada que heredará el XX, puesta en relación con la pérdida de certidumbre en sentido amplio, en la modernidad occidental. Con ello iniciará una teoría que enlaza la historia de la música con la historia de la metafísica occidental siguiendo la lectura de Heidegger sobre el nihilismo y el anuncio de la “muerte de Dios” en *La Gaya ciencia* de Nietzsche. ⁴⁰³ En este sentido, la crisis tonal

⁴⁰¹ SOLER, Josep. “Sobre la estructura del acto creador en música” en *Escritos sobre Música...*, pp.79 y 96.

⁴⁰² SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p.345.

⁴⁰³ *Vid. infra*. “Crisis tonal” en el apartado siguiente de este capítulo.

en la obra de Soler no es simple metáfora o imagen, sino símbolo de la incertidumbre epistemológica, metafísica, ética... Por eso en la misma etapa de su obra, su pensamiento estético acude a la historia de la ciencia incorporando las implicaciones filosóficas de la física moderna, partiendo de la premisa de que estas obligan al pensamiento científico a superar la necesidad de seguridad racionalista y a asumir la incertidumbre. Es algo que Soler rastreará tanto en las dos *Relatividades* (la relatividad general por ejemplo, introduce conceptos como la curvatura espacio-temporal que chocan con nuestras intuiciones sensibles), como en la *Teoría cuántica* (que desafía el mismo concepto de realidad objetiva) o el pensamiento matemático de Kurt Gödel (que con sus *Teoremas de Incompletitud* establece unos límites infranqueables para el mismo lenguaje matemático y los sistemas formales).

Paulatinamente, sus ensayos pasarán de desarrollar una historia de la música a investigar sobre la historia del pensamiento. Como veremos, su búsqueda de referentes en la historia del pensamiento científico no buscará la legitimación de un gesto vanguardista como en otros casos, sino lo contrario. Será el cimiento teórico de una filosofía de la historia que avisa que la tendencia histórica hasta la primera mitad del siglo XX no ha sido comprendida en profundidad por la segunda mitad. Por lo tanto, su intento de situar la historia de la música en paralelo con la historia del pensamiento científico no parte tanto de una voluntad de dotarla de un contexto intelectual más amplio, sino de una estética normativa que se configura por una parte, legitimando la propia elección de un determinado lenguaje. Por otra, posicionándose frente a tendencias mayoritarias, que en su opinión han llevado a cabo una asimilación rápida –y por lo tanto superficial– de técnicas, sin entender en profundidad la tradición musical que las precede, olvidando que ésta es depositaria de ideas y valores que trascienden el propio ámbito; tiene, en última instancia, una dimensión humanística. Con ello se ha entrado en una etapa de crisis y esterilidad, en la que la búsqueda constante de nuevas sonoridades y lenguajes se encuentra atrapada en una suerte de presente continuo sin dirección ni sentido, debido a la pérdida de la condición narrativa y hermenéutica que Soler, desde su actividad teórica y práctica, intenta recuperar para la historia de la música.

4.3. Historia, Ciencia y lenguaje. Una Filosofía de la Historia a la luz de los procesos científicos.

(...) Una rara función que pertenece al artista y al científico y en la que ambos deberían ir a la par: especificar qué es el mundo. Mostrar, patentizar y entregar la “descripción” de una parcela de su totalidad, un pequeño fragmento: ya es suficiente para que su labor, labor muchas veces de años enteros, quede justificada y cumplida.⁴⁰⁴

En la obra de Soler hay una filosofía de la historia indisociable de una teoría del conocimiento y a su vez de una cosmología, por eso las transformaciones en el ámbito de las ciencias –que modifican los conceptos fundamentales proyectados por el sujeto trascendental para organizar la experiencia, y que constituyen una *cosmovisión*– tienen una presencia decisiva en el corpus de su pensamiento estético. Asimismo, la responsabilidad ética del compositor radica en su grado de integración con el resto de ámbitos de la actividad humana, en su capacidad de ampliación de las posibilidades lingüísticas de acuerdo con el desarrollo histórico del pensamiento y la ciencia.⁴⁰⁵

En la introducción a este capítulo hemos hecho referencia al lento proceso de establecimiento de *orden y complejidad* en el que consiste para Soler la historia del arte, mediante la intervención de la consciencia. En el caso de la música se concreta en la ampliación y la agregación del lenguaje armónico –material *vertical*– así como en el desarrollo de la técnica contrapuntística –material *horizontal*– y en la manipulación del parámetro tiempo –material *trascendental*–.⁴⁰⁶ De este modo –y siguiendo una esquema ontológico platónico– toda la historia de la música es producto del esfuerzo por patentizar, objetivar, la unidad de Ser, Verdad y Tiempo a través de la actividad del artista. Por lo tanto, el establecimiento paralelo de conceptos artísticos y científicos nace del impulso por “especificar qué es el mundo”,⁴⁰⁷ de modo que la misma historia constituye una imagen física –en el espacio-tiempo– del Mundo Platónico. El hecho de que sea así, vincula a lo largo de la historia a artistas, pensadores y científicos, quienes trabajan en el desvelamiento de las estructuras profundas del mundo, ya prefiguradas en el Mundo Platónico como objetos que con la mediación de la consciencia experimentarán un

⁴⁰⁴ SOLER, Josep. *J.S.Bach. Una estructura...*, pp.65 y 66.

⁴⁰⁵ SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.98.

⁴⁰⁶ Y objeto de comprensión de la obra que trasciende el análisis musical y al que más adelante nos referimos.

⁴⁰⁷ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.66.

trasvase hacia el Mundo Físico. Este proceso hacia una mayor abstracción y complejidad teórica implicará una paulatina ampliación de la configuración lingüística en arte, ciencia y pensamiento que la puedan recoger, de manera absolutamente paralela:

La interrelación del artista, del filósofo y el científico, en la expresión de su modo de ser, es cada día más compleja y unitaria: los científicos se ven impulsados, ante la evidencia de sus análisis, a darnos, cada vez más y más, una descripción irracional del micro y del macrocosmos: la “lógica” y el “vocabulario”, la sintaxis racional y los procesos lógico-matemáticos devienen símbolos de lo inconcebible y el principio de causalidad desaparece en la frontera entre *phenomenon* y *noumenon*.⁴⁰⁸

En esa equivalencia encuentra su sostén la tabla histórica de correspondencias que anunciábamos en el primer apartado de este capítulo, al estudiar el *aspecto estético-histórico*, y que ahora recuperamos. En ella se recoge una concepción dialéctica de la historia que avanza mediante profundas crisis de carácter epistemológico –paralelas a la evolución y ampliación del lenguaje musical– que en su mecanismo de despliegue integran todos los aspectos. Ese despliegue, teniendo en cuenta la ontología platónica que sigue la estética de Soler, tiene lugar en forma de objetivación de las Ideas, ya sean artísticas o matemáticas, porque:

Lo que recibimos, como artesanos como “artistas” (...) a través de la intuición, hace que, si admitimos (...) la equiparación de las intuiciones matemáticas a las percepciones sensibles, debamos, asimismo, considerar que el objeto platónico que a nosotros se acerca como intuición creadora (...) es algo, asimismo, realmente existente; es algo que obliga, de ser existentes las entidades matemáticas, equiparables a la existencia de la realidad del mundo externo, a que también las *entidades* artísticas deban también serlo, por lo que, repetimos, pensamos que entidades matemáticas y obra de arte son una misma cosa, por lo menos en su operación y en su manera de *entrar* en la consciencia que es, asimismo, la misma, como es la misma su manera de ser manifestada después de la operación del artesano, sea éste matemático, físico, poeta o músico.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ SOLER, Josep. “Sobre la estructura del acto creador en música” en *Escritos sobre música...*, p.63.

⁴⁰⁹ SOLER, Josep. *Musica Enchiridis...*, p.449 (Los destacados pertenecen al texto original).

Y en esa medida, la historia no responde a un azar ni a construcciones subjetivas, sino que está sujeta a leyes objetivas porque no es más que un proceso de paulatino descubrimiento y organización⁴¹⁰ de éstas, ya sea en el caso del arte, la física o la matemática:

Este sentimiento de que el artista (...) con su esfuerzo, que puede ser enorme y de una dificultad extrema, no puede hacer otra cosa que “descubrir”, patentizar, desvelar, aquello que le es entregado y que se le acerca y le insta con su oscura y ambigua presencia, ha sido sentido desde los tiempos más remotos y se ha manifestado en múltiples y diversas formas; por muchos de los artistas siempre se ha considerado que nunca pueden “fabricar” a priori su obra, tal como el geómetra, el matemático o el físico no puede fabricar los *números inmortales* (ni “inventarlos”, en “el alba de la historia”) ni decidir qué leyes deben regirlos ni qué teoremas serán válidos y cuáles no lo serán: preexisten en su espacio y de él provienen en su manifestación; así acontece, también, con la epifanía de la obra de arte.⁴¹¹

Emplazada en un marco cultural más amplio, la evolución de la música es el producto necesario del pasado tal y como lo es el cociente de una operación matemática, a cuyo resultado se llega lógica y forzosamente:

Los resultados han sido siempre los cocientes, permutaciones, derivadas, multiplicaciones, integrales, sumas y restas de todas aquellas operaciones (tan complicadas y complejas como se quiera) que sólo podían dar un resultado determinado y unas soluciones concretas y también determinadas: la evolución, dentro de su marco social y humano, heredero del pensar griego y de las aportaciones del cristianismo y del Islam, no podía ser otra.⁴¹²

⁴¹⁰ Recordemos que Soler insiste en muchas ocasiones en la designación medieval de *organista* para lo que nosotros entendemos por compositor, derivado del concepto de *organización* (Vid. por ejemplo, SOLER, Josep. “Sobre la estructura del acto creador en música” en *Escritos sobre Música...*, p.66; así como: *Música y ética...*, p.18).

⁴¹¹ SOLER, Josep. *Otros escritos...*, p.30. Emplazada en un marco cultural más amplio, la evolución de la música es el producto necesario del pasado, tal y como lo es el cociente de una operación matemática.

⁴¹² SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.60.

Así, la evolución de la historia, concebida como un inmenso cuerpo biológico⁴¹³ con su propia vida orgánica, tiene cinco grandes momentos a través de los cuales se manifiesta y organiza el corpus global que constituye el mundo platónico, el cual constituye la fuente constante de arte, ciencia y ética. Veremos las características de cada uno de ellos, y el horizonte final al que apunta en la filosofía de la historia de Soler.

<i>Sistemas armónicos</i>	<i>Sistemas y Teorías físicas</i>	<i>Obras y corrientes musicales</i>
<i>Modalidad</i>	Teocentrismo/Geocentrismo	Escuela de Notre-Dame
<i>Modalidad-Tonalidad</i>	Heliocentrismo Galileo/Kepler	Renacimiento G. P. Palestrina/ C. Monteverdi/ T.L. de Victoria/J.S. Bach ⁴¹⁴
<i>Tonalidad</i>	Leibniz/Kant/Newton	Ilustración. J.S. Bach J.P. Rameu, <i>Traité de l'Harmonie</i> (1722)
<i>Crisis Tonal</i>	Maxwell	Romanticismo F. Chopin/R. Wagner/ F. Liszt
<i>A-Tonalidad</i>	Teoría de la Relatividad Mecánica cuántica Planck/Einstein/Gödel	Segunda Escuela de Viena
<i>Metalinguaje musical</i>	Teorías Unificadoras	Redescubrimiento de Bach Logos Musical

⁴¹³ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p.206. También presente en *J.S.Bach. Una estructura...*, p.39.

⁴¹⁴ La obra de Bach, aunque temporalmente corresponde a la etapa siguiente, constituye un puente entre dos mundos: epílogo y compendio de la modalidad a la vez que organización del material tonal, al que según Soler, lleva hasta sus últimas posibilidades, constituye la mayor síntesis de toda la historia de la música (SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.21), y en ello encarna la fuerza instintiva de la historia, concretando una síntesis de aquello que *no* conocía: “¡Extraña operación ésta de un compositor que cierra un largo ciclo de cerca de setecientos años de música sin que se pueda decir que haya conocido una décima parte de las músicas que se escribieron antes que las suyas!” (*Ibid.*, p.29).

A la izquierda del cuadro se encuentran las cinco principales etapas y sistemas en la evolución del lenguaje armónico occidental tal y como se deducen de la lectura histórica de Soler, con una hipotética culminación en la sexta. A la derecha las obras, corrientes o compositores que las protagonizan,⁴¹⁵ situadas en el contexto del desarrollo paralelo de teorías físicas que han ampliado y transformado sus conceptos fundamentales y con ello, la historia del pensamiento. Si observamos el desarrollo global, las transformaciones en ambos casos se aceleran a medida que avanzan hacia el presente: los periodos de tiempo en las primeras etapas (entre la modalidad, el teocentrismo... y la transición hacia la tonalidad, la ciencia del Renacimiento...) son mucho mayores que en las últimas, desde la crisis tonal hacia la denominada *a-tonalidad*. No es casual ni responde a un azar, puesto que para Soler la historia de la ciencia y la historia de la música se integran en un desarrollo más amplio, conforme a un modelo histórico-cosmológico en el que el papel de la conciencia es determinante: ambos desarrollos históricos son considerados por Soler como procesos de descubrimiento de estructuras preexistentes –gobernadas por un mecanismo sujeto a leyes objetivas– que se aceleran al aproximarse a un colapso final, cuya caracterización veremos más adelante.

Esto fundamenta una concepción paradigmática del arte en su despliegue histórico que se articula de manera similar al paradigma kuhniano en el ámbito científico, aunque con algunos matices. Kuhn –en su ya clásica obra para la historiografía y la filosofía de la ciencia⁴¹⁶ *La estructura de las revoluciones científicas* (1962) que tiene como origen el Congreso de Historia de la Ciencia en Oxford de 1961 acerca de la naturaleza del cambio científico– propone el concepto de *paradigma* entendido como un amplio marco epistémico general dentro del cual se desarrolla la ciencia *normal*, la cual delimita los problemas y el ámbito de lo científico (excluyendo otras alternativas) hasta que la multiplicación de *anomalías* (cuya aparición es constante) conduce a una *crisis*, esto es, a un cuestionamiento global del paradigma tras el cual se produce una *revolución*, y los científicos adoptan una nueva teoría. Antes de las revisiones y matizaciones que haría

⁴¹⁵ No de manera exhaustiva, sino incluyendo simplemente los que tienen mayor impacto en la estética de Soler.

⁴¹⁶ KUHN, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. FCE. México, 2006 (Trad. de Carlos Solís. 3ª ed, 1ª ed., 1971).

Kuhn a algunos aspectos de su propia propuesta, en su forma original y de mayor influencia, tal y como se expone en *La estructura de las revoluciones científicas* ésta se encuentra próxima a una postura *rupturista*. En el debate entre rupturismo y continuismo como las dos grandes posturas respecto al concepto de *revolución científica* en el campo de la historiografía de la ciencia, la rupturista (o discontinuista) procede principalmente de la obra de A. Koyré⁴¹⁷ y de H. Butterfield,⁴¹⁸ y pone el acento en el carácter radical, brusco y súbito de las transformaciones científicas. Por su parte, el continuismo tal y como se encuentra expuesto en la obra de S. Shapin⁴¹⁹ cuestiona la misma idea de *revolución científica*, afirmando que se trata más bien de una construcción ficticia o mistificadora por parte de la historiografía del siglo XX. No obstante, la concepción rupturista –especialmente respecto al gran paradigma de revolución científica, la de los siglos XVI y XVII– tiene una larga tradición.

De hecho, a partir del XVII, las más influyentes lecturas históricas del pensamiento y la cultura científica consideran que la condición de posibilidad del nacimiento de la ciencia moderna radica en una ruptura con el mundo medieval al que no debe nada; el único vínculo con el pasado consiste en un redescubrimiento de la antigüedad griega durante el Renacimiento. Es así en la caracterización de F. Bacon (1620) que describe la edad teocéntrica, entre la antigüedad clásica y la suya, como un desierto para las ciencias,⁴²⁰ pasando por *L'Encyclopédie* de D. Diderot y J. d'Alembert, hasta la segunda mitad del XIX, cuando J. Burckhardt en el clásico *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860) identifica el Renacimiento con un renacer de la cultura griega, que frente al dogmatismo medieval al que anula, libera la investigación y el análisis empírico.⁴²¹ La clásica lectura de Huizinga (1919) acerca de la cultura medieval tardía,⁴²² como la de Lindberg (1992)

⁴¹⁷ Principalmente *Estudios galileanos* (1940) y *Del mundo cerrado al universo infinito* (1957).

⁴¹⁸ *Los orígenes de la ciencia moderna* (1949).

⁴¹⁹ *La revolución científica. Una interpretación alternativa* (1996).

⁴²⁰ BACON, Francis. *Novum Organum*. Sarpe, Madrid, 1984, aforismo 78, p.70.

⁴²¹ BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Akal. Madrid, 2012 (2ª reimp., 1ª ed., 2004), p.413.

⁴²² HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Alianza. Madrid, 2012 (7ª reimp., 1ª ed., 1978).

en el campo estrictamente científico,⁴²³ son dos aportaciones que subrayan sin embargo las continuidades históricas respecto a la Edad Media. En el caso de la historiografía musical, la actitud de ruptura con el mundo medieval es paradigmática en el caso del compositor y teórico Vincenzo Galilei, padre del astrónomo y miembro de la *Camerata* florentina. En su *Diálogo de la música antigua y de la moderna* (1581) su narración histórica describe todo el período medieval como el de decadencia y pérdida de los valores y la teoría griega, que el Renacimiento rescataría.⁴²⁴

Entre el rupturismo y el continuismo como dos posturas extremas, en el pensamiento de Soler se adopta una postura intermedia tanto respecto a la historia de la ciencia como a la historia de la música. Las transformaciones tienen un carácter revolucionario en el sentido de que Soler las caracteriza como radicales y sistémicas ya que afectan al descubrimiento de las estructuras profundas del mundo,⁴²⁵ determinando cada una de las etapas de forma global y las “edades de la razón” posteriores a la modalidad en particular. Pero de ningún modo estas transformaciones se producen de forma brusca o violenta⁴²⁶ –lo cual estaría en contradicción con su concepción de la historia como cuerpo biológico que crece y se amplía paulatinamente mediante el lento proceso de establecimiento de *orden* y *complejidad* a través de la intervención de la consciencia– sino que siguen un lento desarrollo. Soler subrayará el carácter paulatino de ese proceso también respecto a la revolución científica de los siglos XVI y XVII que dio lugar a las ciencias modernas, y en cuya narración histórica se subraya la obra de Copérnico y Galileo como artífices de ese cambio profundo en la cosmovisión occidental.⁴²⁷ De hecho en la historiografía soleriana podemos hablar de una *revolución constante*, ya que sus transformaciones

⁴²³ LINDBERG, David C. *Los inicios de la ciencia occidental. La tradición científica europea en el contexto filosófico, religioso e institucional (desde el 600 a.C. hasta 1450)*. Paidós. Barcelona, 2002.

⁴²⁴ WALTER HILL, John. *La música barroca*. Akal. Madrid, 2010 (1ª reimp., 1ª ed., 2008), p.40.

⁴²⁵ Hasta tal punto que historiadores de la ciencia como B. Cohen han llegado a comparar el cambio de adhesión de un paradigma a otro con una “conversión religiosa” (COHEN, Bernard. *Revolución en la ciencia*. Gedisa. Barcelona, 1989, p. 405 y ss.).

⁴²⁶ Algo que el mismo Kuhn niega cuando se refiere los paradigmas de revolución científica (Copérnico, Newton, Lavoisier, Einstein), subrayando que no están en manos de un científico ni se producen de manera brusca, sino en base a las teorías y hechos anteriores. (KUHN, Thomas. *La estructura de las revoluciones...*, p.29).

⁴²⁷ SOLER, Josep. *La Música...* (I), p.93.

siguen operándose en la actualidad.⁴²⁸ Ésta consiste en una ampliación o refinamiento de teorías ya existentes.⁴²⁹

En la misma medida Soler combate la noción de revolución lingüística en la música, usualmente aplicada a Schoenberg y la Segunda Escuela de Viena en el contexto de las vanguardias artísticas. Por esa razón, insiste constantemente en su imbricación con la tradición desde la Edad Media, antecesora y fundamento para Soler en varios aspectos, hasta el punto de establecer un paralelo exacto entre el proceso de sofisticación estructural de la Escuela de Notre Dame hasta el *Ars Nova*, y el de la Segunda Escuela de Viena hasta la obra de Webern.⁴³⁰ Esto puede hacerse extensivo a toda la historia de la música, caracterizada por Soler como el lento crecimiento de un organismo vivo:

La larga y lenta evolución de la música occidental, desde sus comienzos escritos, en el siglo IX, hasta nuestros días, ha sido un camino biológico, difícil y complejo, pero nunca quebrado por extraños cortes ni súbitos cambios; siempre su evolución ha sido y ha estado determinada y predeterminada por lo ya existente (como pensamiento y técnica, “hijo y nieto” de lo anterior).⁴³¹

Teniendo en cuenta estos matices, las implicaciones teóricas de la división paradigmática para la historia de la música resumida en el cuadro son:

- Delimitación de lo artístico –límites y posibilidades– en cada periodo y en la historia.
- Los criterios lógico-constructivos y formales, igual que la racionalidad epistémica, son relativos a una época.
- Estética normativa en su crítica de la interpretación y la recepción de las obras.
- Concepción esencialista del arte, que persigue los elementos que se sustraen a las transformaciones históricas.⁴³²

⁴²⁸ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.20.

⁴²⁹ SOLER, Josep y CUSCÓ, Joan. *Josep Soler Sardà. De la vocación...*, p.87.

⁴³⁰ SOLER, Josep. *La Música...* (I), p.67. También en *Otros escritos...*, pp. 27 y 28.

⁴³¹ SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.60.

⁴³² Más reforzada no obstante, por su tendencia al idealismo, que analizaremos tanto en este capítulo como en la tercera parte.

- Integración de la historia de la música en un marco más amplio, buscando las correspondencias con otros ámbitos.

El marco teórico general de cada etapa tal y como lo piensa Soler, sí es cercano a la noción de *paradigma* en la propuesta original de Kuhn, en el sentido de que cada uno de los sistemas en la evolución del lenguaje armónico occidental no están expuestos a la coexistencia con otros, más allá de los momentos de crisis o transición; la heterogeneidad o pluralidad estética no se contempla en la narración histórica de Soler. Y pese a que el desarrollo no sea lineal sino fluctuante, como hemos dicho antes, dicha fluctuación de la historia se produce de manera homogénea ya que obedece a leyes objetivas.

Respecto a las más recientes etapas de la historia, la propuesta de Soler parte de la constatación de que los descubrimientos que dan lugar a la física moderna –la física cuántica y la teoría de la relatividad– exigen un nuevo lenguaje musical en la medida en que dichos descubrimientos han transformado la concepción global del mundo y sus estructuras fundamentales, y por lo tanto, también los parámetros con los que trabaja la música. Esto sucede porque el compositor trabaja con un material en el que mediante sus operaciones manifiesta y materializa una determinada concepción del espacio-tiempo. De la misma manera, la transformación de las leyes fundamentales en la física implica una transformación de las convenciones lingüísticas.⁴³³

En este sentido, en cada período que la tabla señala y delimita, existe un marco teórico de referencia dentro del cual se plantean cuestiones conceptuales y transformaciones lingüísticas, y esto ocurre tanto en el campo científico como en la teoría de la música y en las obras musicales, donde teoría y práctica están en absoluta correspondencia. Si el lenguaje de la física es el de las matemáticas y el desarrollo de ambos es paralelo, esto sucede también en música pero sólo en una dirección. Es decir, mientras que en ocasiones las investigaciones en el campo de la física han propiciado un nuevo lenguaje matemático y las matemáticas han ofrecido un estímulo a la física, en la historia de la música las obras impulsan un nuevo lenguaje armónico que se disecciona y reconstruye a posteriori. Evidentemente no hay una burda identificación entre la música de Monteverdi, por ejemplo, y las investigaciones de Galileo, o entre la obra de Bach y la de Newton. Pero sí

⁴³³ POINCARÉ, Henri. *Ciencia e hipótesis*. Espasa. Madrid, 2002 (Alfredo B. Besio y José Anfil), p.138.

que ambos procesos históricos desde una perspectiva global funcionan, en el pensamiento de Soler, de manera análoga. Es decir, como un proceso de descubrimiento de estructuras ocultas comprendidas desde una ontología y una gnoseología de raíz platónica, articulada mediante la intuición como categoría trascendental del conocimiento.

4.3.1. Modalidad

La modalidad: música que acompañó el nacimiento de las religiones y su asentarse en Occidente; técnica, escritura o manera de sentir que acompañó su establecimiento y, también, su decadencia camino ya de la tonalidad en las posteriores edades de la razón.⁴³⁴

La reflexión sobre la modalidad como organización técnica correspondiente a la etapa teocéntrica en Occidente –vinculada al proceso de nacimiento y consolidación del cristianismo, desde ser una pequeña secta judía perseguida en un rincón del Imperio Romano hasta convertirse en la religión del Estado⁴³⁵– y que igual que en otros ámbitos, tiene como impulso teórico el pensamiento griego en la medida en que el canto llano se organizó y clasificó en modos siguiendo los principios teóricos procedentes del pensamiento platónico y neoplatónico⁴³⁶– está relacionada, en el caso de Soler, con la investigación sobre los inicios de la música occidental y la búsqueda de un fundamento para la historia de la música desde sus orígenes remotos.⁴³⁷ La indagación sobre ellos es un factor determinante en su interés tanto por la reflexión sobre los orígenes del pensamiento occidental como por los inicios del cristianismo, a través de una constante exégesis que como hemos dicho antes,⁴³⁸ determina el conjunto de su obra musical y teórica.

⁴³⁴ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.20.

⁴³⁵ MITRE, Emilio. “Descomposición del Orden Romano (siglo IV). El cristianismo” en VV.AA. *Historia de la Edad Media*. Ariel. Barcelona, 2014 (3ª ed., 1ª ed. de 1992), p.9.

⁴³⁶ SOLER, Josep. *La Música...* (I), p.51.

⁴³⁷ Expresada por ejemplo, en sus reflexiones acerca de la significación histórica del *Himno* cristiano de Oxirrinco (o también *Oxyrhynchus*) de finales del siglo III, como el documento musical del Occidente cristiano más antiguo que se conserva (SOLER, Josep. *Musica Enchiridis...*, p.274 y ss.).

⁴³⁸ Apartado 1.2. de este capítulo.

Ciñéndonos ahora al cuadro de las etapas, en la lógica histórica que sigue Soler la organización modal se desarrolla paralelamente a la construcción de ciertos conceptos que constituyen el fundamento de toda la historia posterior, especialmente de un determinado concepto de Dios. Este recorrido se reconstruye en su obra a partir de una hermenéutica de los presocráticos –especialmente del “Poema” de Parménides (s.VI a.C.) y su afirmación y caracterización del Ser–, del platonismo y de los textos evangélicos, así como de una apropiación personal de la teología negativa que plantean las ideas de Damascio (el último neoplatónico ateniense, entre finales del siglo V y principios del VI), el Pseudo-Dionisio *Areopagita*⁴³⁹ y el Maestro Eckhart.⁴⁴⁰

Por otro lado, la modalidad está vinculada a la funcionalidad litúrgica y ésta impone un control racional de sus parámetros desde el nacimiento de la polifonía, poniéndola a su servicio, al mismo tiempo que favorecía su desarrollo. Desde el *De institutione musica* (comienzos del siglo VI) de Boecio, fundador del pensamiento latino medieval, hasta los tratados del siglo IX durante el renacimiento carolingio *Musica Enchiriadis* y *Scholia Enchiriadis* (donde hallamos los primeros ejemplos de polifonía escrita), o los posteriores tratados como el *Micrologus* (siglo XI) de Guido d’Arezzo o el manual anónimo del siglo XII *Ad Organum faciendum*, que amplían los conocimientos sobre la estructura de los *organa*, el pensamiento musical está determinado por las corrientes neoplatónicas que canalizan y conceptualizan esa visión teocéntrica y geocéntrica del mundo. Estos tratados vendrán impulsados por la plasmación musical práctica en las obras de polifonistas anteriores, así como después en la Escuela de San Marcial de Limoges o Santiago de Compostela, hasta llegar a la Escuela de Notre Dame como punto culminante del período.⁴⁴¹ En este sentido, el desarrollo histórico de la modalidad en Occidente está fuertemente vinculado al de la Iglesia, y su consolidación y decadencia es paralela, porque

⁴³⁹ Cuyos escritos guardan una profunda relación con las ideas de Plotino y especialmente de Proclo –así como revelan una gran coincidencia con los textos y el estilo del anteriormente citado Damascio; *Vid.* la hipótesis de Alexandre Kojève que Soler glosa y amplía en SOLER, Josep. “Introducción” a PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA. *Los nombres divinos y otros escritos*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2007, pp.56 y 60– e influyeron durante la Edad Media en todo el occidente latino, principalmente en la obra de Juan Escoto Erígena.

⁴⁴⁰ Al influjo de ellos nos dedicamos con mayor atención en la Tercera Parte, al ocuparnos de la ontología en la obra de Soler.

⁴⁴¹ SOLER, Josep. *La Música...* (I), p.59.

implica un determinado concepto del mundo sujeto al teocentrismo, que marcaba el camino de la denominada “filosofía natural” desde finales del Imperio Romano y durante la eclosión y consolidación de las universidades. Para Soler con la desaparición de la modalidad,

(...) se iniciaba el lento ocaso de la fuerza de las Iglesias en los siglos XVIII hasta el XX y nuestros días; con ella también desvaneció la creencia de que la Tierra –y con ella el hombre y su redención– eran el centro del mundo. Así modalidad, absoluto predominio del cristianismo en sociedades teocráticas y errónea creencia del geocentrismo, iban a la par y, al desaparecer éstos, también la modalidad se introdujo y modificó en otros caminos y organizaciones.⁴⁴²

En efecto, el desarrollo de la notación permitió la proliferación de artificios que vulneraban las leyes anteriores, y así propició una sofisticación lingüística hasta desembocar en el *Ars Nova*, en el epicentro de un Occidente agitado por el Cisma de Aviñón (1378-1417), que a la larga condujo a la decadencia del periodo⁴⁴³ y a un alejamiento del paradigma teocéntrico durante el Renacimiento. Es lo que para Soler sucederá –paralelamente a la Reforma protestante y al ascenso de la burguesía que tiempo después conducirá a las revoluciones políticas de la era moderna– en la historia de la música con el advenimiento de la obra de Palestrina (como continuador de la Escuela franco-flamenca), Victoria y Monteverdi en música –manteniendo las formas que se desarrollaron al abrigo de la función litúrgica, pero emancipándose poco a poco de los textos y la utilidad eclesiástica a medida que se ampliaban las posibilidades técnico-lingüísticas,⁴⁴⁴ desvinculando el artista *en abstracto* del artista *funcional*⁴⁴⁵– y en la historia de la ciencia con Copérnico (1473-1543), Galileo (1564-1642) y Kepler (1571-1630).

La obra de Copérnico entendida como raíz del heliocentrismo, representa el primer paso hacia una noción moderna del universo, distanciándose de la física y la lógica aristotélica

⁴⁴² SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, pp. 24 y 25.

⁴⁴³ SOLER, Josep. *La Música...*, (I), p.67.

⁴⁴⁴ SOLER, Josep. “Sobre la música *religiosa*” en *Escritos sobre música...*, p.371.

⁴⁴⁵ SOLER, Josep. *Victoria...*, p.44.

y la cosmología ptolemaica, predominante durante la Edad Media.⁴⁴⁶ Sin embargo, Copérnico presenta la teoría heliocéntrica como un simple juego aparentemente hipotético. Especialmente en el prólogo a su *De revolutionibus orbium coelestium* (“Sobre la revoluciones de las esferas celestes”, 1543) dedicado al Papa Pablo III, se manifiesta una concepción instrumental de la teoría basada en suposiciones. Es decir, entendida como una inocente herramienta para simplificar el cálculo matemático, evitando así el compromiso con una descripción cosmológica y por lo tanto con las implicaciones teológicas que se pudieran derivar de ella y que pudieran desafiar el poder eclesiástico.⁴⁴⁷ Precisamente, la interpretación realista de las implicaciones físicas de la teoría copernicana, que en definitiva supedita la teología a la ciencia, será lo que a Galileo le costará la condena de la Inquisición en 1633.⁴⁴⁸ De la misma forma, Kepler partirá de una interpretación realista del copernicanismo, pero aquello que lo distancia del camino que seguirá la ciencia moderna es su platonismo. El objeto de conocimiento en su obra son las *causas formales* del universo, uniendo astronomía y física para dar explicación de un mundo dispuesto en conceptos geométricos y matemáticos.⁴⁴⁹ La recuperación del pitagorismo se hace patente en sus concepciones sobre la música, emplazada en el todavía vigente *quadrivium*.⁴⁵⁰ Especialmente en su *Harmonices Mundi* (1619) la teoría musical atraviesa la astronómica, ofreciendo un sostén conceptual y argumentativo en un marco gnoseológico que todavía no separa la música como ciencia de la música como lenguaje. Las observaciones astronómicas de Kepler se formalizan en correspondencias entre

⁴⁴⁶ Aunque la asunción por parte de Copérnico de diversos aspectos de la física aristotélica es indiscutible, al mismo tiempo su obra incorpora elementos que contribuyen a poner en cuestión dicho sistema. Es un primer gesto teórico fundamental, porque para Soler la historia del pensamiento científico consiste en un progresivo alejamiento de la lógica aristotélica, que culmina con las implicaciones filosóficas del mundo cuántico (SOLER, Josep. *Tiempo y música...*, p.387).

⁴⁴⁷ En el prólogo “anónimo” (más tarde Kepler descubrió que fue escrito por el teólogo A. Osiander, encargado de la edición) se traiciona no obstante el espíritu del pensamiento copernicano y su compromiso con una epistemología realista que no renunciara a la descripción del universo (ELENA, Alberto. “La revolución astronómica” en PUERTO SARMIENTO, Francisco J. *Historia de la ciencia y de la técnica* (Vol. 12). Akal. Madrid, 1995, p.10).

⁴⁴⁸ SERRES, Michel. *Historia de las ciencias*. Cátedra. Madrid, 1991, p.259.

⁴⁴⁹ HEILBRON, John L. *The Oxford Companion to the History of Modern Science*. Oxford University Press, 2003, p.436.

⁴⁵⁰ BRETOS LINAZA, José M^a. “Kepler, el último nexo entre música y astronomía”. *Musiker: cuadernos de música*, nº 12, 2000, pp.147-159.

planetas y escalas musicales; las proporciones numéricas que obtiene de las velocidades en los extremos de los ángulos de las órbitas planetarias alrededor del sol –el *afelio* (punto más alejado de la órbita de un planeta alrededor del sol), y el *perihelio* (punto más cercano)– coinciden con las proporciones interválicas, hasta el punto de construir una escala que va desde el *afelio* (nota más grave) hasta el *perihelio* (nota más aguda) concibiendo el cosmos como un gran organismo polifónico.⁴⁵¹

La crisis de la modalidad y del mundo teocéntrico coincide con el mundo heliocéntrico de Galileo y Kepler y constituye la raíz de una profunda transformación que continúa hasta nuestros días, llevada al extremo en el pensamiento científico del siglo XX. Las referencias de Soler a dichas transformaciones en el ámbito de la ciencia que se estaban gestando durante el siglo XVI son puestas en relación especialmente con la obra de Victoria (1548-1611) y de Monteverdi (1567-1643): en 1548 nace Victoria y G. Bruno, cuando se cumplían cinco años de la publicación del *De revolutionibus orbium coelestium* de Copérnico; quince años más tarde (1564), cuando nace Galileo, verá la luz en Venecia el Primer Índice de libros prohibidos por la Iglesia Católica; al año siguiente tiene lugar el estreno de la *Missa Papae Marcelli* (1565) de Palestrina y dos años después (1567) nace Monteverdi, quien veinte años más tarde publica en la misma ciudad de Venecia su *Primer libro de Madrigales* (1587); al año siguiente (1588) se da a conocer *De mundi aetheris recentioribus phenomenis* (“Sobre los recientes fenómenos del mundo etéreo”) del astrónomo danés Tycho Brahe, maestro de Kepler; tres años después *De inmenso et innumerabilis* (“Sobre lo Inmenso y los innumerables”, 1591) será publicado: su autor, Bruno, será detenido (1594) el mismo año que muere Palestrina y tiempo después ejecutado (1600); cinco años más tarde Victoria publica en Madrid su *Officium Defunctorum* (1605), apogeo y *Requiem* del Siglo de Oro y la polifonía renacentista española.⁴⁵² Era su última obra antes de morir en 1611, pero en el transcurso de esos seis años (1605-1611) tienen lugar otros acontecimientos decisivos para la transición hacia una nueva etapa en la historia de la música y en la historia de la ciencia. Dos obras de Monteverdi son ejemplares de una tensión entre la “música para la Ciudad Terrena” y

⁴⁵¹ CALDERÓN URREIZTIETA, Carlos. “Experiencia estética y formulación científica: dos casos de estudio” en GARCÍA PÉREZ, Amaya y OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma (coord.). *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Universidad de Salamanca, 2014, p.24.

⁴⁵² SOLER, Josep. *Victoria...*, p.122.

“para la Ciudad Celestial”⁴⁵³; el estreno de *Orfeo* (1607) – en el surgimiento histórico de la ópera entendido como retorno (represalia) de ideales destronados por el mundo teocéntrico⁴⁵⁴ – y la publicación de las *Vísperas de Santa María* (1610) respectivamente, el mismo año que Galileo descubre los primeros cuatro satélites de Júpiter y un año después de que Kepler publicara la *Astronomia Nova* (1609) reforzando en ambos casos la teoría heliocéntrica de Copérnico.⁴⁵⁵

Soler subraya estas correspondencias no por simple coincidencia cronológica, sino porque se trata de corrientes históricamente paralelas y conceptualmente vinculadas. La evolución del conocimiento científico y las teorías del mundo físico conlleva una progresiva incorporación de la metafísica (hacia una unidad de mundo platónico y mundo físico), y exige también transformaciones en las estructuras técnico-formales de la música.⁴⁵⁶ Para Soler, la paulatina emancipación del cuerpo jerárquico de la Iglesia que comienza en el final de la Edad Media y durante el Renacimiento, conlleva que la música mantenga las estructuras formales como eco de una función litúrgica de la que muy lentamente se va desprendiendo, para poner cada vez más el acento en la dimensión expresiva individual, en esa tendencia histórica que va del artista *funcional* al artista *en abstracto*, es decir, abstraído de su servidumbre social a lo largo de la era teocéntrica:

La evolución hacia formas de pensar y de vivir más libres y menos ligadas al antropocentrismo medieval y a la omnipresencia divina que todo lo mediatizaba, llevó al arte de la música a evolucionar, asimismo, a formas y a estructuras nuevas y le llevó al abandono de la *sagrada* modalidad.⁴⁵⁷

En razón de ello explica Soler el “retraso” en la consolidación de la fuga, que técnicamente podría haber sido desarrollada durante la Edad Media, como expresión sonora de la trinidad cristiana, tras siglos de desarrollo de la polifonía. Sin embargo, esto no sucede hasta que la técnica se emancipa de su funcionalismo en el ámbito de la corte o la liturgia, paralelamente a la transformación social y científica que derribará los valores

⁴⁵³ *Ibid.*, p.123.

⁴⁵⁴ *Vid.* Apartado 1.2.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, pp. 146-157.

⁴⁵⁶ SOLER, Josep. “Sobre la música *religiosa*” en *Escritos sobre Música...*, p.371.

⁴⁵⁷ SOLER, Josep. *Victoria...*, p.90.

del Antiguo Régimen. Sólo entonces, la técnica estará al servicio de la propia organización lógica y la dimensión comunicativa, hasta alcanzar su culminación en la obra de J. S. Bach.⁴⁵⁸

No obstante, la concepción cosmológica que actúa de trasfondo teórico de toda la era modal y que tendrá gran influencia incluso durante la era tonal, puede descubrirse ya en su inicio. En las raíces pitagórico-platónicas de Boecio y en su conocida tripartición de la música –siguiendo la Teoría de las Ideas platónica– en *mundana*, *humana* e *instrumentalis*⁴⁵⁹: la primera de las tres, identificada con una dimensión suprasensible, implica que existe una belleza musical sujeta a una ley natural, identificada con el orden natural del Universo, y que por lo tanto actúa de modelo al que hay que acercarse por medios exclusivamente intelectuales, buscando la coincidencia con dicha ley natural, que en último término puede ser deducida matemáticamente. Esto tendrá una continuidad durante el establecimiento de la tonalidad, impregnando todas las áreas a través del característico optimismo ilustrado en la identificación de *ley natural* y *razón*.⁴⁶⁰

4.3.2. Tonalidad

Obtenida esta síntesis [de las teorías del ritmo y la modalidad] y deducida de ella una enorme aportación de principios polifónicos, rítmicos, del color con que se mezclan instrumentos entre ellos y con las voces, etc., la evolución de estos datos incidió en una nueva forma de desarrollo que (...) llevó a la música a establecer, finalmente, a mediados del siglo XVIII, lo que parecía era la meta final de aquella operación, su meta lógica y la resultante de todas aquellas teorías: la tonalidad.⁴⁶¹

La consolidación histórica de la tonalidad tiene lugar durante la Ilustración,⁴⁶² tras la revolución científica y paralelamente a la construcción y asentamiento de un ideal de

⁴⁵⁸ SOLER, Josep. *Fuga, técnica e historia...*, p.78.

⁴⁵⁹ FUBINI, Enrico. *Música y estética en la época medieval...*, p.27.

⁴⁶⁰ HANKINS, Thomas. *Ciencia e ilustración*. Siglo XXI. Madrid, 1988, p.18.

⁴⁶¹ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p.344.

⁴⁶² Teniendo en cuenta que se desarrolla durante un siglo en el que los nacionalismos cobran cada vez mayor importancia, la *Ilustración* española, la *Enlightenment* anglosajona, la *Lumières* francesa y la *Aufklärung* alemana tienen cada una sus propias características, que si nos atenemos al contexto de los autores en los que en este apartado tanto en el ámbito musical (J.P. Rameau, J.S. Bach) como filosófico y científico (I.

razón en arte, ciencia y pensamiento, que teniendo como gran modelo la matemática, aspira a una descripción completa de las leyes de la naturaleza. La exposición de la armonía tonal de J. P. Rameau en 1722 en su *Tratado de Armonía reducida a sus principios naturales*,⁴⁶³ está concebida bajo ese ideal científico y configurada por las mismas categorías lógicas y conceptuales.⁴⁶⁴ Rameau deduce una estética de la música de una ciencia de la armonía, de un sistema matemático fundado en reglas y a su vez en principios axiomáticos que reflejan el orden natural y que por lo tanto, aspira a sustraerse al cambio histórico.

La obra de J.S. Bach –cuyo *El Clave bien Temperado* se publica el mismo año que el tratado de Rameau– materializa esos ideales y a la vez pone de manifiesto el reverso del sistema tonal. Es decir, Bach constituye una síntesis del mundo modal, heredando sus frutos y consolidando el proceso de organización formal de la música como estructura emancipada de un texto (lingüísticamente autónoma y conceptualmente cada vez más desvinculada del universo teocéntrico), y también su superación con la incorporación del total cromático, organizado según la lógica del sistema tonal. Pero el complejo tejido armónico y la audacia de la escritura contrapuntística en obras como *El Clave bien Temperado* o *El Arte de la Fuga*, en las que pese a la exigencia constante de resolver las disonancias éstas se multiplican,⁴⁶⁵ manifiestan el carácter inestable del sistema tonal y anticipan el futuro desarrollo de la música occidental. El desarrollo histórico es lógico, puesto que se trata de algo inherente a la historia de la polifonía, latente en la evolución del contrapunto y las agregaciones armónicas que de ella se derivan desde la Escuela de

Newton, I. Kant) hacemos referencia, debería tenerlas en cuenta en un análisis más detallado. Sin embargo, nuestra exposición tiene en cuenta los rasgos generales del Siglo de las Luces sólo en la medida en que a ellos se refiere el esquema historiográfico de Soler, que no deja de ser nuestro horizonte teórico.

⁴⁶³ Culminación por otro lado de una larga tradición que sobrevive desde la antigüedad hasta R. Descartes pasando por el anteriormente citado *Scholia Enchiridis* del siglo IX o por G. Zarlino ya en el Renacimiento, y que subraya la base matemática de la armonía musical.

⁴⁶⁴ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.31.

⁴⁶⁵ “Bach supo escribir, en algunos momentos, agregaciones que no se encuentran ni en las primeras obras de Schoenberg; si hubiese tratado de seguir por aquellos caminos (...) las armonías más violentas que se hayan escrito en el siglo XX ya habrían existido en el XVIII” (SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.56, n.46).

Notre Dame⁴⁶⁶ hasta F. Couperin.⁴⁶⁷ Soler subraya en varias ocasiones que mientras la armonía se establece como ciencia mediante la sistematización del lenguaje tonal, bajo la escritura de Bach (de base tonal) se esconden los elementos que anticipan su disolución: las modulaciones, la progresiva incorporación del total cromático y una aparición constante del tritono.⁴⁶⁸ Como hemos dicho esto revela la fragilidad del sistema tonal, construido en base al temperamento igual y a la división del intervalo de octava que ya contiene dicho tritono.⁴⁶⁹ Esa expresión esencial que en Bach lleva a la presencia de la tensión cromática y con ello a la proliferación de medios que desestabilizarán el sistema tonal, Soler la formula verbalmente como una *estructura del dolor*. Es decir, sus operaciones técnicas se llevan a cabo en *razón* de la *emoción*, teniendo el resultado dramático y expresivo como horizonte ineludible. Con ello, Soler presenta las transgresiones de la escritura bachiana en una hipotética vinculación con la *Affektenlehre* o *Teoría de los afectos*, construida por los teóricos mediante una conceptualización mediadora de la experiencia inmediata, cuestión que sin embargo pone entre paréntesis en razón de su oscuridad.⁴⁷⁰ La estructuración del dolor en Bach es para Soler

⁴⁶⁶ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis*..., p.345.

⁴⁶⁷ Soler recurre a determinados ejemplos de escritura audaz en la obra de Couperin, para destacar esa fuerza histórica inconsciente e inevitable, que trasciende toda técnica asociada a una época determinada: “la escritura de los *Ocho Preludios* –y una *Allemande*– que François Couperin incluye en *L’Art de toucher le Clavecin* (París, 1717) incluye choques, casi *clusters*, de notas y movimientos contrapuntísticos –algunos semejantes a los que Schoenberg cita de Bach en su *Tratado de Armonía*– que, de haberse escrito en obras de otro tipo, órgano o música religiosa, habrían provocado gran escándalo” (*Ibid.*, p.172, n.103).

⁴⁶⁸ En su análisis de la Fuga I en Do mayor del Primer Libro de *El Clave bien Temperado* (Fuga nº 1 en Do mayor, BWV 846) Soler destaca el hecho de que Bach utiliza once sonidos a lo largo de la fuga, quedándose a las puertas de los doce del total cromático. Y asimismo, subraya la proliferación del tritono: en su tratado sobre la Fuga, descubre más de 70 relaciones de tritono a lo largo de los 27 compases que tiene la obra (SOLER, Josep. *Fuga, técnica e historia*..., p.140, n.20). A esto podemos añadir la presencia constante ya de los doce sonidos en la última fuga del primer libro de *El Clave bien temperado* (Fuga nº 24 en Si menor, BWV 869) desde la exposición del sujeto.

⁴⁶⁹ SOLER, Josep. *La Música*... (I), p.99. *Vid. supra* (apartado 4.2.) la condición simbólica del tritono en la estética de Soler y el uso en su lenguaje armónico.

⁴⁷⁰ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura*..., p.36. Siguiendo la tesis de Buelow, podemos descartar una relación consciente de Bach con la “Teoría de los afectos”, ya que si bien existía en el espíritu general del barroco una relación de la expresividad musical con el concepto de *afecto* –derivado de la retórica y la oratoria griega– la *Affektenlehre* entendida como *a priori* estético y teórico de la producción musical de la época es una invención reciente. De hecho, las primeras apariciones del término alemán *Affekt* en los textos

ambivalente; por una parte es propia de la sensibilidad y el pensamiento judeocristiano. Pero por otra, es fruto de la incertidumbre de la época ante las profundas transformaciones que estaban teniendo lugar.⁴⁷¹

Es por eso que Soler se refiere a Bach como síntesis del pasado y del futuro; un compositor que con espíritu medieval asume la herencia de un material musical puesto al servicio del ideal teocéntrico, y que al mismo tiempo con espíritu moderno, desarrolla una técnica contrapuntística y armónica en razón de una expresión íntima y esencial, trascendiendo la técnica, ampliando sus posibilidades e ignorando las demandas de *música galante* de la burguesía emergente.⁴⁷²

La tonalidad está vinculada históricamente al optimismo y la seguridad en la razón *omniabarcadora* que desde el pensamiento científico, inunda todos los ámbitos de la cultura occidental. Para Soler, pese a los intentos –que revelan una necesidad de recuperar dicha seguridad racionalista– de resurgir tras las profundas revoluciones paralelas a la crisis tonal y la atonalidad, la historia de la música desde la obra de Bach en los inicios de la Ilustración es la historia del desmantelamiento de la tonalidad a través de la progresiva integración de todos los grados de la escala cromática,⁴⁷³ paralelamente a la pérdida de las certezas y seguridades racionalistas producto de las transformaciones que se sucedían en el campo de la ciencia. De ese modo, en la concepción histórica de Soler la reaparición de una escritura tonal durante la etapa atonal tiene lugar por motivos eminentemente ideológicos, asociados a una determinada concepción socio-política o

de Johann Mattheson, contemporáneo de Bach, tienen lugar en un contexto semántico sensiblemente diferente al que nosotros referimos la *teoría de los afectos* (BUELOW, George J. Johann Mattheson and the invention of the *Affektenlehre*” en BUELOW, George y MARX, Hans J. *New Mattheson studies*. Cambridge University Press, 1983, p.404).

⁴⁷¹ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.39.

⁴⁷² SOLER, Josep. *La Música...* (I), p.101. En la significación de Bach para el desarrollo de la música occidental producto de su aguda conciencia histórica, Soler cifra su actitud ética: “Era preciso salvar aquello que él conocía de los antiguos incorporándolo a sus obras y con ello, precisamente por ello, por estar apoyado y sustentado en el pasado, abría las puertas al futuro; y de este pasado no podía olvidar ni dejar nada de lado. Y esto lo realizó con una absoluta indiferencia a las modas de su momento y a todo aquello que era conveniente para sus intereses personales o musicales.” (SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.53.)

⁴⁷³ SOLER, Josep. *Musica Enchiriadis...*, p.347.

religiosa que debe convivir con una evolución científica, filosófica y artística necesaria e imposible de interrumpir. Así sucede también con una recuperación coyuntural de la modalidad durante la evolución de la tonalidad “por motivos religiosos o nacionalistas”.⁴⁷⁴

En este sentido, la teoría de Rameau, cuya configuración de base matemática como hemos dicho, aspira a una codificación científica de la tonalidad (en base a leyes y “principios naturales”), se sitúa en el mismo universo ideológico del que parte la física de Newton (1642-1727) y la teoría del conocimiento de Kant (1724-1804), notario filosófico del primero. De la misma manera que en la música occidental se alcanzan cada vez mayores síntesis durante la era moderna, alcanzando una unidad estructural a partir de la multiplicidad de elementos como en el caso de la fuga,⁴⁷⁵ lo mismo sucederá en el pensamiento científico de la época, dominado por una profunda fe en la capacidad de la razón; el paradigma de ello –junto a la Teoría de la Gravitación Universal de Newton, que recogía los trabajos de Galileo así como las leyes de Kepler acerca de las órbitas de los planetas⁴⁷⁶– es la consolidación del método científico. La obra de Newton representa la principal síntesis en su proceso histórico de construcción, apuntalando una nueva perspectiva que separa filosofía y ciencia y vinculado con un auge del empirismo que –tras un período racionalista durante la segunda mitad del XVII y principios del XVIII– predominará durante gran parte del siglo XVIII y del XIX (con la excepción notable de Kant y el idealismo alemán que se extiende hasta principios del siglo XIX, y teniendo en cuenta el resurgir de un cierto racionalismo a finales del XIX y principios del XX). De este modo, la fractura más importante es la que afecta a la denominada *filosofía natural*, hasta el punto que el siglo XVIII –incluyendo a Kant– será el último en el que los filósofos se ocuparán de cuestiones cosmológicas, así como de todas aquellos objetos de la

⁴⁷⁴ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.50, n.41.

⁴⁷⁵ SOLER, Josep. *Fuga, técnica e historia...*, p.77.

⁴⁷⁶ La teoría newtoniana mantiene una gran deuda con ellas. Especialmente para la refutación de la mecánica celeste de Descartes, aunque Newton lo hace sin citar a Kepler y aprovechando el desconocimiento generalizado de la obra kepleriana en su época, desde la segunda edición suprime una breve referencia a su nombre para añadir encima *aliquorum* (“otros”), eliminando finalmente la frase que alude a él (Sobre esta cuestión, *vid.* ESCOHOTADO, Antonio. “Estudio Preliminar” a NEWTON, Isaac. *Principios matemáticos de la filosofía natural*. Tecnos. Madrid, 2011 (Trad. de Antonio Escohotado. 3ª ed., 1ª edición de 1987). p. 42, n.54).

naturaleza de los que se irán ocupando en exclusividad las crecientes ciencias positivas.⁴⁷⁷ Y esto tendrá repercusiones para la música, tanto en su dimensión práctica como teórica, ya que ésta formaba parte de la filosofía natural.⁴⁷⁸

El sistema newtoniano proporcionó un gran impulso a la evolución de la física desde una actitud gnoseológica de raíz empirista: mediante inducciones generadas a partir de los fenómenos observados, sin dejar de perseguir una base filosófica de su conocimiento científico. En este sentido, la obra de Newton representa esa síntesis en el proceso de construcción del método científico en la medida en que se sitúa en una posición intermedia entre los dos principales debates del siglo XVII, en los que se inscribían las posturas de Galileo, Descartes, Bacon y Harvey: por un lado en torno a una primacía de las matemáticas (Galileo, Descartes) o bien de la experimentación (Bacon, Harvey), y por otro en torno al propósito mismo del método científico, entendido como *explicación* de las causas reales (Descartes, Bacon) o *descripción* de los fenómenos (Galileo, Harvey). En la estrategia intelectual que sigue Newton en *Principios matemáticos de la Filosofía Natural*⁴⁷⁹ (1687), especialmente en el equilibrio existente entre el Libro I acerca de “El movimiento de los cuerpos” y el Libro III sobre el “Sistema del mundo (matemáticamente tratado)”, puede cifrarse dicha posición. En el Libro I Newton elabora un sistema matemático en base a definiciones y axiomas, que después aplica a problemas físicos y astronómicos en el Libro III, el cual comienza con una descripción de criterios generales relativos a la ciencia empírica⁴⁸⁰ y continúa con consideraciones sobre la mecánica celeste en base a las observaciones realizadas.⁴⁸¹ En este sentido, los conceptos de *fuerza* y de *atracción* a veces son abordados en un sentido físico y otras en un sentido matemático, y éste en ocasiones va más allá de la simple aplicación física.⁴⁸²

⁴⁷⁷ ARANA, Juan. “Kant y el fin de la filosofía de la naturaleza”. *Enrahonar*, nº 36, 2004, p.13.

⁴⁷⁸ Seguramente, restituir ese vínculo en la actualidad implicaría un (re)encuentro entre historiadores de la ciencia, musicólogos y filósofos.

⁴⁷⁹ En adelante, nos referimos a ella como *Principia*, siguiendo la abreviatura del título original *Philosophiae Naturalis Principia mathematica*.

⁴⁸⁰ NEWTON, Isaac. *Principios matemáticos...*, pp. 461-463.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p.465 y ss.

⁴⁸² COHEN, Bernard I. “Newton” en GILLISPIE, Charles. *Dictionary of Scientific Biography, Vol. 10*. Charles Scribner’s Sons. New York, 1981 (10ª ed., 1ª ed. de 1970), p.68.

Sin embargo, más decisivo para caracterizar el período tonal en el seno de la Ilustración y su correspondencia con la física de Newton, son los conceptos de *espacio* y *tiempo*, centrales en la física newtoniana y determinantes para la teoría del conocimiento kantiana. En ambos casos son entendidos como conceptos *a priori*, independientes de las percepciones sensoriales y condición de posibilidad de la experiencia. En el caso de la física newtoniana, resulta fundamental su concepción de espacio y tiempo absolutos tal y como los define en el Escolio general a las Definiciones de los *Principia*, del cual se derivan el resto de nociones (lugar, movimiento, etc.):

I. El tiempo absoluto, verdadero y matemático, en sí y por su propia naturaleza sin relación a nada externo fluye uniformemente, y se dice con otro nombre duración.

II. El espacio absoluto, tomado en su naturaleza, sin relación a nada externo, permanece siempre similar e inmóvil.⁴⁸³

Asimismo, el tiempo es indiferente a la materia y constituye un atributo divino donde en un momento determinado ésta se inscribe. Del mismo modo, el espacio constituye una condición de la inscripción de las cosas materiales, que se ubican en ese espacio por voluntad divina. Como veremos a continuación, Newton tiene un último sostén teórico que Kant no acepta: el concepto de un Dios creador, omnisciente y omnipotente, y su Voluntad como razón última de los fenómenos observables.⁴⁸⁴ Dicha concepción de un Dios omnipresente en un espacio y tiempo absolutos era en Newton una influencia directa de H. More, su maestro en Cambridge⁴⁸⁵ y junto a R. Cudworth y B. Whichcote uno de los principales representantes de los denominados “Platónicos de Cambridge”, corriente vista como reaccionaria desde el ámbito baconiano y cartesiano que dominaba en Oxford durante el siglo XVII.⁴⁸⁶ Siguiendo la lectura de Soler, se trata de un reducto teórico de

⁴⁸³ NEWTON, Isaac. *Principios matemáticos...*, pp. 32 y 33 (Cita textual tal y como se expone en el escolio a la octava definición de los *Principia* en la edición mencionada).

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 618 y ss.

⁴⁸⁵ ACTON, Harry B. “*The Enlightenment* y sus adversarios” en BELAVAL, Yvon (ed.) *Historia de la filosofía. Vol. 6: Racionalismo. Empirismo. Ilustración*. Siglo XXI. Buenos Aires, 2002 (2ª ed., 1ª ed. de 1976), p.220.

⁴⁸⁶ TREVOR-ROPER, Hugh. *La crisis del siglo XVII. Religión, reforma y cambio social*. Katz. Madrid, 2009, p.189.

la etapa teocéntrica, absolutamente presente en la cosmovisión de Bach, tal y como sucede en Newton.⁴⁸⁷ Pero Kant ya no cree que las proposiciones de la razón pura cognoscitiva necesiten de Dios como garante porque en su sistema aspira a que se sostengan por sí mismas.

Los presupuestos teóricos de Kant están vinculados a una concepción del tiempo y del espacio tal y como se expone desde los *Elementos* de Euclides hasta los *Principia* de Newton, y esto es importante en la medida en que espacio y tiempo –nucleares en una concepción física y cosmológica que será puesta en cuestión, paralelamente al desmoronamiento del sistema armónico construido en torno a la noción de centro tonal en la música– son las categorías trascendentales de la experiencia en su teoría del conocimiento: el sujeto transcendental los proyecta constantemente y organiza una experiencia que no es posible sin ellos. En la obra de Kant espacio y tiempo –condición formal como hemos dicho, de todos los fenómenos– son formas puras de la intuición sensible como principios del conocimiento a priori. Así están glosados en la estética transcendental, que se ocupa de los principios de la sensibilidad a priori. En la introducción a la *Crítica de la Razón Pura* (1781) –en la que la obra de Newton está muy presente– Kant sostiene que para hacer una determinación empírica necesitamos algo que no proviene de la experiencia. Es decir, existen conceptos no empíricos condición de posibilidad del conocimiento fenoménico. El conocimiento empieza con la experiencia pero no procede de ella. Y al mismo tiempo, no puedo tener una percepción sensorial sin la intervención de estructuras conceptuales que no tienen una estructura empírica. En este sentido, para Kant la ciencia no puede ser meramente empírica y por lo tanto, busca una noción a priori universal de las categorías –el hilo conductor que en su opinión, le faltaba al sistema aristotélico– lo que le permita llegar a las categorías por deducción y no por comprobación empírica; para él, la empresa y el destino de la filosofía, es buscar la razón en las categorías, utilizar la razón categorial.

Kant tiene un ideal de ciencia determinado por su concepción de la matemática y del espacio y el tiempo, que marcan como vemos, su teoría del conocimiento. En ésta, los únicos juicios sintéticos a priori (aquellos que añaden un conocimiento independiente de toda experiencia) son los de la matemática, porque aunque en ellos la adecuación del

⁴⁸⁷ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.80.

sujeto al predicado no está justificada en ningún objeto empírico, se pueden demostrar. Por otra parte, reconoce el incentivo que la matemática ofrece para la especulación y los problemas fundamentales de la metafísica, pero intenta distinguir la naturaleza de ambos para establecer los límites de la ciencia. Por eso, teniendo como modelo la física y la matemática, la crítica kantiana a Platón pone el acento en la falta de cimientos adecuados para erigir su edificio metafísico.⁴⁸⁸ De esto parte el criticismo kantiano: para el filósofo alemán es necesario un análisis, una crítica de la razón:

Este territorio es una isla que ha sido encerrada por la misma naturaleza entre límites invariables. Es el territorio de la verdad –un nombre atractivo– y está rodeado por un océano ancho y borrascoso, verdadera patria de la ilusión, donde algunas nieblas y algunos hielos que se deshacen prontamente producen la apariencia de nuevas tierras y engañan una y otra vez con vanas esperanzas al navegante ansioso de descubrimientos, llevándolos a aventuras que nunca es capaz de abandonar, pero que tampoco puede concluir jamás. Antes de aventurarnos a ese mar para explorarlo en detalle y asegurarnos de que podemos esperar algo, será conveniente echar antes un vistazo al mapa del territorio que queremos abandonar e indagar primero si no podríamos acaso contentarnos con lo que contiene, o bien si no tendremos que hacerlo por no encontrar tierra en la que establecernos.⁴⁸⁹

Es decir que antes de abordar los conceptos de la metafísica, debemos analizar de antemano los límites y posibilidades de la razón en este aspecto pero no para limitarlas, sino precisamente para reforzarlas. La historia del pensamiento nos demuestra el estímulo que para la metafísica representó la filosofía trascendental.

Asimismo, para Kant no hay ley científica si ésta es producto de una generalización por inducción y si se renuncia a conocer las causas, que no provienen de la experiencia. Se trata de un capítulo paradigmático en el divorcio entre la filosofía y la ciencia porque el concepto de *causa* esconde un problema metafísico: no hay filosofía posible sin etiología, estudio de las causas y aún, de las causas *últimas*. Ya Leibniz critica el hecho de que una filosofía renuncie a las causas, lo que dio lugar a una controversia indirecta entre él y

⁴⁸⁸ KANT, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Taurus. Barcelona, 2005 (Trad. de Pedro Ribas), p.46.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p.259.

Newton.⁴⁹⁰ No obstante, la indagación de las causas es algo consustancial a la filosofía desde Platón y Aristóteles.⁴⁹¹ *Universal y necesario*, son los dos aspectos determinantes para que un juicio tenga carácter científico: en eso insiste el *a priori* kantiano. El “falso” *a priori* (la falsa universalidad) es aquél que se obtiene por inducción, por generalización, del cual no conocemos la razón.

Por tanto, la generalización a partir de la experiencia no es legítima en la teoría del conocimiento kantiana. Esto tiene que ver con algo que aleja a Kant de la concepción newtoniana, pero también de una determinada tradición filosófica occidental; Newton propone un modelo de ciencia que traduce una regularidad cuantificándola, desarrollando una descripción y explicación que permite hacer predicciones. En los *Principia* renuncia a aventurar hipótesis (entendidas en su caso como especulaciones sin base experimental) que no son necesarias en una filosofía experimental que no indaga sobre las causas, y defiende la generalización por inducción después de observar una regularidad en los fenómenos.⁴⁹² En este sentido Newton no deduce la razón de la ley de gravedad y así lo afirma, ya que ello no es imprescindible en lo que él entiende por filosofía experimental:

Hasta el presente no he logrado descubrir la causas de esas propiedades de gravedad a partir de los fenómenos, y no finjo hipótesis. Pues todo lo no deducido a partir de los fenómenos ha de llamarse una hipótesis, y las hipótesis metafísicas o físicas, ya sean de cualidades ocultas o mecánicas, carecen de lugar en la filosofía experimental. En esta filosofía las proposiciones particulares se infieren a partir de los fenómenos, para luego generalizarse mediante inducción. Así se descubrieron la impenetrabilidad, la movilidad, la fuerza impulsiva de los cuerpos, las leyes del movimiento y la gravitación. Y es bastante que la gravedad exista realmente, y actúe

⁴⁹⁰ RUPERT HALL, Alfred. “Newton versus Leibniz: from geometry to metaphysics” en BERNARD COHEN, I. y SMITH, G.E. *The Cambridge Companion to Newton*. Cambridge University Press, 2002, p.47.

⁴⁹¹ Vid. su conocida caracterización de la sabiduría en *Metafísica* I, 982a y de lo que nosotros llamaríamos “ontología” en *Ibid.* IV, 1003a: 26-33, así como de su correlato práctico al ocuparse del movimiento y argumentar sobre la existencia del primer motor inmóvil en *Física*, VIII: 256a. La Física de hecho, para Aristóteles conduce a la metafísica y ésta es la culminación de aquella (MARTÍNEZ MARZOA, Felipe. *Historia de la filosofía* (Vol.1) Istmo. Madrid, 2000 (2ª ed., 1ª ed., 1994), p.163).

⁴⁹² NEWTON, Isaac. *Principios matemáticos*.... p.463.

con arreglo a las leyes que hemos expuesto, sirviendo para explicar todos los movimientos de los cuerpos celestes y de nuestro mar.⁴⁹³

No obstante, la ley de la gravitación universal aunque cuantificada en una ecuación precisa que recogía los frutos de Galileo y Kepler, no dejaba de conservar el carácter paradójico e inexplicable de la acción de una fuerza a distancia. En definitiva, bajo el característico optimismo científico en la identificación de *ley natural* y *razón* propio de la Ilustración, asomaban contradicciones y lagunas, que abrían la puerta a elementos netamente irracionales según el modelo de razón que se había proyectado.⁴⁹⁴ Para Soler, el paralelo en música es inmediato, porque los cimientos racionales del sistema tonal también se verían conmovidos por elementos inherentes a dicho sistema:

En el mismo año de la publicación del Tratado de Rameau, Bach escribe la primera parte de *El Clave bien Temperado* (...) paralelo a sus trabajos, Newton había publicado la primera edición de *Philosophia Naturalis/Principia Mathematica* en 1687, fechando el prólogo a la tercera edición el 12 de enero de 1725-26 (...) La destrucción del mundo modal que instaura lo que llamamos tonalidad presupone, para que ésta quede bien establecida, el uso del total cromático. Pero, al mismo tiempo, la manipulación de los doce grados de la escala es el veneno que poco a poco la fue destruyendo al corroer los fundamentos en los que parecía podría permanecer ya inamovible para siempre.⁴⁹⁵

El sistema tonal, igual que la física newtoniana y la teoría del conocimiento kantiana, estaba construido sobre potencias que pronto iban a liberarse y con ello, iban a revelar su inestabilidad porque la naturaleza que describían era producto de la misma razón soberana, de forma que más que un *conocimiento* operaba en última instancia un *reconocimiento*. La identificación de *ley natural* y *razón* se debilitaba tanto en la ciencia como en el lenguaje musical, que poco a poco iba a liberar la disonancia, deshaciendo presupuestos teóricos asentados en Occidente desde la Edad Media:

⁴⁹³ *Ibid.*, p.621.

⁴⁹⁴ HANKINS, Thomas. *Ciencia e ilustración...*, p.18.

⁴⁹⁵ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, pp.25 y 26.

Los sonidos que flotan en la “música celestial” y en la “música mundana”, no son tonales, no están temperados. Si hay algo que no pertenezca a la naturaleza –y aunque esto parezca asombroso ya que contradice lo que se ha venido repitiendo en los últimos años–, si hay algo que no es “natural” es la tonalidad, la consonancia y el temperamento; el músico sin prejuicios de estéticos o de “clase” siente la necesidad del continuum sonoro y de la liberalización de unas trabas con raíces sociológicas pero no técnicas ni intelectuales.⁴⁹⁶

Al mismo tiempo, los límites de la razón –que Kant señalaba en su primera crítica y se ponían en evidencia aún más en la *Crítica del Juicio*⁴⁹⁷– se ven cada vez más amenazados ante las transformaciones científicas y filosóficas. En este sentido, los conceptos de espacio y tiempo, que constituyen un marco sistémico análogo al de campo tonal en el lenguaje musical y cuya importancia en la física newtoniana y en la teoría del conocimiento kantiana hemos subrayado, también se verán afectados. Una vez más, en este aspecto para Soler la música de Bach revela una concepción espacio-temporal que trasciende la propia época, adelantándose a concepciones científicas futuras. Partiendo de la premisa de que “toda obra musical es la expresión de una función del tiempo”⁴⁹⁸ y de que la música consiste en una operación de manipulación del tiempo que la estructura⁴⁹⁹ –característico de la música occidental determinada por la evolución histórica de la polifonía⁵⁰⁰– Soler afirma que la música de Bach se construye sobre un determinado análisis y construcción del tiempo paralelamente al análisis que podemos encontrar en la obra de Newton, Leibniz o Kant.

La expresión más desarrollada de dicha organización del tiempo es la fuga, que en Bach afecta de manera esencial al material musical hasta convertirlo en manifestación de una determinada concepción del espacio-tiempo. Por una parte, a través de una síntesis en la organización del material polifónico que constituye, desde sus inicios, la introducción de

⁴⁹⁶ SOLER, Josep. *La música...* (I), p.80.

⁴⁹⁷ KANT, Immanuel. *Crítica del discernimiento...*, pp. 340 y 341. poniendo en aprietos el sistema construido en la *Crítica de la Razón Pura* con la posibilidad de traspasar los límites del conocimiento en el “juego subjetivo de las facultades del ánimo”, Imaginación (*Einbildungskraft*) y Razón (*Vernunft*).

⁴⁹⁸ SOLER, Josep. *Nuevos escritos...*, p.18.

⁴⁹⁹ SOLER, Josep. *Tiempo y música...*, p.370.

⁵⁰⁰ Soler define la polifonía como “un esfuerzo del hombre de Occidente para mover, modificar y modelar el tiempo” (SOLER, Josep. *J.S.Bach: Una estructura...*, p.76).

la curvatura del espacio-tiempo en la música: la percepción humana no alcanza a abarcar inmediatamente⁵⁰¹ la polifonía que sin embargo existe; sólo el canto monódico anterior al descubrimiento del material polifónico, una línea recta producto de nuestra construcción lógica.⁵⁰² Por otra parte (lógicamente vinculada a ésta), mediante una organización temporal que en sus complejas manipulaciones –alteración mediante inversión, retrogradación, dilatación, detención– se corresponde más con las concepciones que se desprenden de la física de Einstein o Planck, que con las de Newton.

La *Harmonices Mundi*, anunciada por Kepler y admirablemente codificada por Newton, celebrando la regular y perfecta mecánica del universo no llega a ser válida por mucho tiempo: casi doscientos años más tarde, Einstein y Max Planck instaurarán las bases para un universo de incertidumbre en el que el desorden aumenta implacablemente, y en el que todo parece tender al colapso final.⁵⁰³

De la misma manera que los límites que impone el sistema armónico tonal serán ampliados y disueltos en un largo proceso de agregaciones sonoras, los de la razón también, ante los desafíos que a la propia inteligibilidad plantearán los descubrimientos científicos, así como la conmoción que involucrarán para el conjunto de valores de la cultura occidental. De hecho para Soler, la evolución y crisis de los valores en el contexto de crisis tonal en la música, implica que escapen a una racionalización, a lo que sería una impotente “cartografía de lo irracional.”⁵⁰⁴

4.3.3. Crisis Tonal

Si la instauración de la tonalidad coincide con el triunfo de los ideales de la burguesía y con un ideal de ciencia y racionalidad durante el siglo XVIII, el cuestionamiento de los mismos con el consiguiente derrumbe de las seguridades estéticas y epistemológicas en la crisis de la modernidad europea, se corresponde para Soler con la última etapa en el largo proceso de erosión de la escala diatónica. Este se articulará fundamentalmente a

⁵⁰¹ Es decir, sin la mediación intelectual del análisis.

⁵⁰² *Ibid.*, p.75.

⁵⁰³ SOLER, Josep. “Sobre ética y estructura musical: la obra para tecla de Josep Soler” en *Escritos sobre música...*, p.405.

⁵⁰⁴ SOLER, Josep. *Otros escritos...*, p.22.

través de un uso cada vez más constante y deliberado de las notas cromáticas, que irán arrebatándole estabilidad al sistema tonal.⁵⁰⁵ En este sentido, resulta sintomático el hecho de en el catálogo de Soler no exista un período tonal, sino que directamente las primeras obras hagan uso de un libre atonalismo.

Teniendo en cuenta que Soler llega a afirmar que “la tonalidad jamás existió en estado puro”,⁵⁰⁶ la crisis tonal, que abre un campo de posibilidades en el desarrollo lingüístico y expresivo de la música, es una consecuencia lógica del período anterior. Como hemos visto en cada uno de los períodos de la tabla histórica, a la organización musical hay paralela una ordenación científica pero también filosófica y moral. Por una parte el mismo acto de organizar y escoger entre diferentes posibilidades está vinculado a una decisión de carácter ético.⁵⁰⁷ En este sentido, Soler hablará del lenguaje armónico de Wagner y su concepción dramática como síntoma y símbolo del nihilismo, que revela la falta de sentido de todo lo que se creía inamovible. Esta lectura, bien conocida en nuestra cultura, le sirve para insistir en la indistinción de ética y estética ya que para él la organización del material heredado por la tradición es una decisión ética: se trata de adquirir una voz propia en el seno de la tradición que se asume. Al mismo tiempo, la organización musical concretada y materializada en una obra, al canalizar la voluntad del compositor revela la *idea*, una manera de *ser* y situarse en el mundo que debe estar en correspondencia histórica con el resto de ámbitos de la cultura. Esto le permite a Soler sostener que la obra es portadora de valores que serán desvalorizados paulatinamente, imbricando de esta manera la historia de la música con la historia de la metafísica siguiendo la lectura heideggeriana y aún nietzscheana (de acuerdo con la lectura de Heidegger) como un desengaño sucesivo, cuya culminación es el último desengaño entendido como falta de sentido global de la realidad, ausencia de fundamento y desmoronamiento de los antiguos valores y certidumbres.⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, p.344.

⁵⁰⁶ SOLER, Josep. . “Escritos sobre armonía” en *Escritos sobre música...*, p.514.

⁵⁰⁷ SOLER, Josep. *Musica Enchiridis...*, pp.321 y 322. *Vid.* nota 252

⁵⁰⁸ En Nietzsche, en el conocido fragmento sobre la “muerte de Dios” que se encuentra en *La Gaya Ciencia* (Aforismo 125). En Heidegger, cuyo comentario sobre el aforismo de Nietzsche en su texto de 1943 *La frase de Nietzsche “Dios ha muerto”*, le sirve para referirse al nihilismo como proceso histórico fundamental en Occidente y a la historia de la metafísica como un paulatino “olvido del ser”, sin dejar de insistir (acudiendo a otros textos de Nietzsche) en la relación del nihilismo con una “filosofía de los valores”

Como hemos dicho, en ello Soler considera la irrupción de la ópera y de Wagner como cruciales para la historia del nihilismo. Al surgimiento histórico de la ópera en el Renacimiento como una especie de represalia de dioses e ideales destronados⁵⁰⁹ al que nos hemos referido antes,⁵¹⁰ debemos añadir aquí esta lectura en clave heideggeriana. Soler basa su afirmación en una interpretación del concepto wagneriano de *Handlung* (“acción”) en *Tristán e Isolda*, caracterizada por Wagner como *Handlung in drei Aufzügen* (“acción en tres actos”):

Acción es también traspaso, “ir” de un lugar a otro, *presencia* que *acontece* como *sufrimiento*, por la cual se consuma el acto; y –en manos del poeta y del músico– esta *presencia* (que como dice Nietzsche no es un obrar (δράμα) sino un sufrir (πάθος) viene a hacer emerger el ser, y ser yendo hacia la tiniebla final. Así, la acción que se desarrolla en la escena es un avanzar de la luz a las tinieblas, del mantenimiento de los valores “usuales” a su destrucción, a la desvaloración de todo aquello que se juzgaba incommovible pero que sólo lo era por motivos “culturales”, cómodos y generales (...) El valor esencial que hay que desvalorar –porque es un trans-valor que no debe ser, ni puede ser, conceptuado ni definido– es el Dios cristiano de Occidente. Heidegger nos dirá que es una crisis básicamente “metafísica” e incidentalmente cristiana: “*Dios ha muerto* no es una proposición atea, sino la formulación de un acontecimiento que fundamenta la historia de Occidente.”⁵¹¹

desde el siglo XIX (HEIDEGGER, Martin. “La frase de Nietzsche *Dios ha muerto*” en *Caminos de bosque*. Alianza. Madrid, 2001 (2ª reimp., 1ª ed., 1995. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte), p.169).

⁵⁰⁹ “Los dioses del Valhalla estaban dormidos, como lo estaban los dioses latinos en el gran Renacimiento: Monteverdi supo despertarlos y llevarlos a la escena, vivos ya para siempre por la magia del arte; Wagner ha sabido también hacerlos revivir y ha sabido, como nadie, expresar la contaminación religiosa del paisaje, de lo cotidiano, la raíz biológica que el pueblo germano intuye –ahora ya patente ante sus ojos– en los dioses, en el espíritu de la tierra, de sus antepasados.” (SOLER, Josep. *La Música...* (II), p.35.

⁵¹⁰ Apartado 1.2. de este capítulo.

⁵¹¹ “Acció és també traspàs, “anar” d’un lloc a un altre, *presència* que s’*esdevé* com a *patiment*, per la qual es consuma l’acte; i –en mans del poeta i del músic– aquesta *presència* (que com diu Nietzsche no és un obrar (δράμα) sinó un *patir* (πάθος) ve a fer emergir l’èsser, i ésser anant cap a la tenebra final. Així, l’acció que es desenvolupa a l’escena és un avançar de la llum a les tenebres, del manteniment dels valors “usuals” a llur destrucció, a la desvaloració de tot allò que es jutjava incommovible però que només ho era per motius “culturals”, còmodes i generals (...) El valor essencial que cal desvalorar –perquè és un trans-valor que no

Así, la *Handlung* es acción pero acción interior, abstraída incluso del espacio dramático y perteneciente a un espacio imaginario al que sólo se puede acceder mediante la intuición, concepción que para Soler está presente ya en Mussorgsky y llega a ser plenamente consciente en la obra y la estética de Wagner.⁵¹² Es en este sentido que Soler se refiere a una imbricación de *espacio* y *símbolo* en la obra de Wagner: el espacio deviene símbolo y éste deviene espacio, y “ambos confluyen en el silencio de la nada”,⁵¹³ una nada física y metafísica. De esta forma, la *Handlung* wagneriana⁵¹⁴ es para Soler símbolo y síntoma de esa tendencia histórica característica de occidente que constituye el nihilismo, revelando la falta de sentido “de todo aquello que se juzgaba incommovible” – que a finales del XIX todavía no se había precipitado del todo– en razón de dos aspectos: la *ambigüedad* y la *trascendencia*. Ambas son leídas en clave de desaparición de las viejas certidumbres: en la primera de ellas, la ambigüedad armónica que materializa la crisis tonal en las obras de Wagner como ya en Chopin o Liszt, no es leída como simple metáfora, sino como símbolo de la ambigüedad e incertidumbre epistemológica, metafísica, ética... ya que para Soler el lenguaje del arte es siempre simbólico – precisamente en ello radica su integración en un contexto intelectual más amplio–:

De lo concreto, hacer, crear, un símbolo abstracto: ésta es la función del arte y el criterio con que el artista selecciona –a su manera, y dentro de las posibilidades que le pueda dar el impulso creador– el trabajo que sale de sus manos y en el que cumple la función reservada al *poeta* (...) ⁵¹⁵

Como hemos visto antes, la contribución wagneriana a la evolución del lenguaje armónico fruto de un profundo desarrollo contrapuntístico, es la más representativa de la

ha de ser, ni pot ser, conceptuat ni definit– és el Déu cristià d'Occident. Heidegger ens dirà que és una crisi bàsicament “metafísica” i incidentalment cristiana: “*Déu ha mort* no és una proposició atea, sinó la formulació d'un esdeveniment que fonamenta la història d'Occident” (SOLER. Josep. “El nihilisme musical” en VV.AA. *Metamorfosi del nihilisme*. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1989, p.155).

⁵¹² SOLER, Josep. *Otros escritos...*, pp. 63 y 64.

⁵¹³ SOLER, Josep. “Espacio y Símbolo en la obra de Wagner” en *Escritos sobre Música...*, p.171.

⁵¹⁴ De gran influencia para su propia concepción dramática, tal y como él mismo lo confiesa respecto a su ópera en un acto *Murillo* (1990). Vid. SOLER, Josep. “Rainer Maria Rilke: Murillo” en *Escritos sobre música...*, p.418.

⁵¹⁵ SOLER, Josep. “Espacio y Símbolo...”, p.184.

crisis tonal. De hecho, la vía que representa Wagner en este aspecto y que después Schoenberg continuará, es para Soler ya en sus primeros escritos, la única que merece propiamente una consideración histórica.⁵¹⁶ Por otra parte, la dimensión trascendente – testimonio de la crisis de la modernidad– sobre la que se erige la concepción dramática y musical de Wagner a diferencia contemporáneos como Verdi,⁵¹⁷ es un factor esencial para que sea el principal referente de la tendencia histórica que describe Soler en esta etapa, y que tiene una presencia en su obra escénica como ha descrito Bruach.⁵¹⁸ Dicha trascendencia hay que contextualizarla, sin embargo, en la concepción soleriana de la ópera con su significación histórica, que desborda la simple clasificación del género:

La ópera no es una forma: es la representación de un camino sin salida, extraña aporía del teatro, o de la vida que ante el espectador se representa y que, con ella, se pretende su mejor y más alto nivel moral; pero en la ópera este diálogo (...) desde que se inició esta dialéctica de dificultades lógicas, por lo que sabemos de Egipto y Grecia, los que representaban tales obras escénicas o litúrgicas, los sacerdotes de todas las religiones, sintieron la necesidad de hacerlo cantando (...) De forma más sutil y sofisticada, todas estas matizaciones del canto que las divinidades se dirige, se introdujeron en la liturgia, de allí al teatro o representación sagrada y, finalmente, a esta otra escena, tan severa y trascendente (...) que es la ópera.⁵¹⁹

Más allá del fenómeno estrictamente operístico, tanto en la música como en el pensamiento científico se estaba configurando una nueva imagen del mundo a partir de las ruinas de la anterior. Sin llegar a desarrollarlos todavía, en un artículo de 1964 para la

⁵¹⁶ SOLER, Josep. “El *Parsifal* de Richard Wagner”. *Serra d’Or*. Monasterio de Montserrat, Barcelona, marzo de 1964, p.51.

⁵¹⁷ SOLER, Josep. *La música...* (II), p.39. Pese a reconocer la importancia histórica de Verdi, Soler subraya el hecho de que sus óperas –como las de Puccini o antes las de Rossini, Bellini o Donizetti– se sitúan en una tradición italiana de compositores que “deformaron y cambiaron totalmente la idea original de un retorno a la tragedia griega en la que –con un texto y una ideología fundamental– la música era un elemento básico” (*Ibid.*, p.44).

⁵¹⁸ De hecho, Bruach considera que toda la obra de Soler “arranca de aquella ambigua frase con que finalizaba *Parsifal* y que ha provocado una serie de artículos, críticas y opiniones contradictorias sobre su último sentido. Una cierta “redención para el Redentor”, un cierto perdón al sentimiento de culpa original que se adivina omnipresente en todas las obras escénicas de Soler sería la intención última y más importante de este esfuerzo” (BRUACH, Agustí. *Las óperas de Josep Soler...*, p.21).

⁵¹⁹ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.109.

revista *Serra d'Or* sobre *Parsifal* Soler ya esboza algunos conceptos en relación al lugar de Wagner en la historia, paralelamente a una profunda transformación científica e intelectual, circunstancia que en ese texto el autor expresa como surgimiento del misterio –entendido como aquello irreductible a categorías conceptuales establecidas– en el núcleo del positivismo científico del siglo XIX, en cuyo desarrollo Soler cita el descubrimiento del Radio (Ra) (1898) por Marie y Pierre Curie:

Frente al desenfrenado positivismo e incluso paralelo a él, va brotando esta corriente; primero subterránea, entroncada con la Edad Media y Oriente, y después, cada vez más fuerte, hasta llegar triunfante, al momento en el que estalla el gran éxito y se inicia la carrera vertiginosa de la física moderna. El día que los esposos Curie encontraron el radium, entraba el misterio, de nuevo, en la vida intelectual del hombre. Cada día se ha agudizado más este fenómeno y hoy, física y metafísica parecen casi fundirse en una unidad superior.⁵²⁰

En este proceso, figuras prácticamente contemporáneas como las de Wagner, Nietzsche, Darwin y Freud, encuentran un nexo común en razón de una misma antropología que sirve de sustento ideológico para sus obras, las cuales influirán decisivamente en el pensamiento del siglo XX:

En 1859, Darwin publicará *El Origen de las Especies por Selección Natural*; será el primer golpe mortal que reciba el hombre del siglo XIX. A él le seguirán *Así hablaba Zaratustra* (1883), la *Interpretación de los sueños* (1900) y la Teoría General de la Relatividad (1915): la imagen del mundo, si es que aún alguien se sentía protegido por la concepción jerárquica y cristiana de éste, se desvanece. Lo que, en el Renacimiento, había iniciado Galileo ahora se cierra irremisiblemente: los últimos pensadores del siglo XX –Heidegger y Sartre– definirán al hombre como una pasión

⁵²⁰ “Enfront del desenfrenat positivisme i, àdhuc, paral·lel amb ell, va eixint aquest corrent; de primer, subterrani, entroncat amb l’Edat Mitjana i l’Orient, i després, cada cop més fort, fins a arribar triomfant, al moment en què esclata el gran èxit i s’inicia la carrera vertiginosa de la física moderna. El dia que els esposos Curie van trobar el ràdium, entrava el misteri, de nou, en la vida intel·lectual de l’home. Cada dia s’ha aguditzat més aquest fenomen i avui, física i metafísica semblen gairebé fondre’s en una unitat superior.” (SOLER, Josep. “El *Parsifal* de Richard Wagner...”, p.50.)

inútil y el músico lo definirá como una *fantasía*,⁵²¹ como un “suave sonido en donde suspira lo Misterioso”.⁵²²

En el apartado anterior⁵²³ hemos centrado la caracterización soleriana de la evolución histórica de la música en las paulatinas *agregaciones* de sonidos, paralelas a las agregaciones culturales o ideológicas. En este sentido, la crisis tonal permitirá llevar hasta las últimas consecuencias un desarrollo histórico que culminará en la Segunda Escuela de Viena. Pero más allá de la dimensión técnico-lingüística en el lenguaje armónico de Wagner al que antes hemos hecho referencia, la obra de Wagner es la antesala de ese punto culminante debido a que constituye una síntesis artística y conceptual que la permite situar en paralelo con la historia de la ciencia y del pensamiento, en el final de un largo ciclo histórico:

La obra de Wagner, paralela a la revolución einsteiniana y a la crítica freudiana en las que todos los conceptos de tiempo, ser y espacio venían a ser totalmente cambiados, y paralela asimismo al análisis crítico del tiempo y el ser que Heidegger y Sartre establecerán como retorno a los principios, y paralela también a la destrucción lenta pero ya irreversible, de los mitos básicos de la civilización cristiana de occidente (...) es una poderosa y admirablemente estructurada síntesis visual, sonora e ideológica (...) que incide y se cataloga entre los *avisos* y los “resúmenes finales” con que el artista o los pensadores alertan y conjuran periódicamente a los hombres.⁵²⁴

Pese a esta referencia a la revolución einsteiniana, Soler considera que la obra de James C. Maxwell (1831-1879), como inspiración fundamental de dicha revolución, es la que representa en ese momento el paralelo histórico de música y ciencia. Sus hallazgos, especialmente en el campo del electromagnetismo y de la física estadística, igual que los hallazgos de Wagner en el ámbito armónico e instrumental, constituyen antecedentes de los avances que tendrán lugar poco después, en la primera mitad del siglo XX. En el campo de la física, durante el siglo XIX se producen transformaciones profundas de las

⁵²¹ Soler se refiere a la *Fantasía* Op.17 de R. Schumann y a continuación a los versos de Schlegel que como declaración estética, incluye el compositor sajón en la partitura.

⁵²² SOLER, Josep. *La música...* (II), p.15.

⁵²³ Apartado 4.2 “La evolución del lenguaje: la agregación armónica”.

⁵²⁴ SOLER, Josep. “Espacio y Símbolo...”, pp. 196 y 197.

nociones newtonianas que disponen el camino para las revoluciones posteriores. En ella es fundamental la noción de *campo electromagnético* producto de los trabajos experimentales de Faraday y teórico-matemáticos de Maxwell, que sintetizan el comportamiento del campo eléctrico y del campo magnético. La formulación de las ecuaciones de Maxwell (que describen el origen y el comportamiento del campo eléctrico y el campo magnético, así como la relación entre ellos, es decir el campo electromagnético) condujo después al desarrollo de la física cuántica y a la relatividad einsteiniana. En el caso de Maxwell, su obra será tan decisiva para abrir el camino a los trabajos que darán lugar a la física moderna, como antes resultó la de Newton para la historia de la física posterior. Así lo reconocerá Einstein en 1931, en el centenario del nacimiento de Maxwell:

El cambio mayor en la base axiomática de la física –en otras palabras: de nuestra concepción de la estructura de la realidad– desde el momento en que Newton sentara las bases de la física teórica, fue provocado por los trabajos de Faraday y Maxwell en el campo de los fenómenos electromagnéticos (...) En esta revolución, la parte del león corresponde a Maxwell. Demostró que el conjunto de lo que por entonces era conocido acerca de la luz y de los fenómenos electromagnéticos se podía expresar mediante su conocido doble sistema de ecuaciones diferenciales parciales, en las que los campos eléctrico y magnético aparecen como las variables dependientes.⁵²⁵

Paralelamente a una crisis tonal cada vez más aguda, el desarrollo de la física a lo largo del siglo XIX, partiendo de trabajos anteriores, cuestionó progresivamente la concepción newtoniana del mundo, proceso en el cual la teoría electromagnética (y la noción de campo electromagnético) formalizada en las ecuaciones de Maxwell resultó especialmente determinante. En este sentido, debemos glosar brevemente el recorrido cronológico de las investigaciones que vinculando los fenómenos eléctricos y magnéticos, conducen hasta la aportación de Maxwell. Eso nos permitirá valorar su lugar histórico, tanto respecto a sus antecedentes como a sus consecuencias más importantes, y finalmente nos aportará una comprensión mayor del paralelismo que establece Soler. Sin embargo, lo haremos sin detenernos en una secuencia detallada porque más allá del peso histórico de la obra de Maxwell para la física moderna, las referencias de Soler al respecto

⁵²⁵ EINSTEIN, Albert. “La influencia de Maxwell en la idea de la realidad física” en *Mis ideas y opiniones*. Antoni Bosch. Barcelona, 2011, pp. 265 y 267.

son escasas y cuando aparecen lo hacen de forma casi testimonial, sin deducir de ello mayores consecuencias.⁵²⁶ Asimismo, el lugar de Maxwell en el esquema historiográfico de Soler está en gran medida mediatizado por los textos de Penrose, al que dedicaremos atención más adelante.

Maxwell completará las investigaciones de Hans C. Ørsted en 1820 sobre la relación entre los fenómenos eléctricos y magnéticos⁵²⁷ y las de André-Marie Ampère seis años después que permitían calcular campos magnéticos a partir de corrientes eléctricas, añadiendo la dirección contraria en su cuarta ecuación (también denominada *Ley de Ampère-Maxwell*⁵²⁸): si la variación de un campo magnético genera un campo eléctrico, también tiene lugar lo contrario. Pero antes de llegar a ello, en 1855 el físico escocés publica un artículo en el que (basándose en las observaciones empíricas de Faraday a las que proporciona una formalización matemática y una profunda explicación teórica⁵²⁹) desarrollará paulatinamente un nuevo marco teórico que profundizará en las consecuencias derivadas de la interacción entre magnetismo y electricidad.⁵³⁰ Todo ello le conducirá a conclusiones que publicará en su *A Dynamical Theory of the Electromagnetic Field* (“Una teoría dinámica del campo electromagnético”) de 1865, donde aplica los principios de la dinámica al campo electromagnético. En él, además de ofrecer una descripción de la propagación de la luz como una perturbación electromagnética (cuestión que como veremos tendrá profundas consecuencias), proporciona una formulación matemática de las ondas electromagnéticas que describe el comportamiento ondulatorio de fenómenos electromagnéticos como la propia luz: las denominadas *ecuaciones de Maxwell*⁵³¹ de las que deduce directamente que las ondas electromagnéticas se propagan a través del espacio con la velocidad de la luz. Las

⁵²⁶ Concretamente, son dos las referencias a Maxwell en sus ensayos: *J.S. Bach. Una estructura...*, p.51 y *Musica Enchiridis...*, p. 347. En ambas plantea como hipótesis a desarrollar el paralelismo histórico entre el físico escocés y Wagner.

⁵²⁷ MASON, Stephen. *Historia de las ciencias. 4. La ciencia...* p.118.

⁵²⁸ FLEISCH, Daniel. *A Student's Guide to Maxwell's Equations*. Cambridge University Press, 2008, p.83.

⁵²⁹ HARMON, Joseph E. y GROSS, Alan G. *The Scientific Literature. A Guided Tour*. University of Chicago Press, 2007, p.144.

⁵³⁰ *On Faraday's Lines of Force* (“Sobre las líneas de fuerza de Faraday”), y seis años más tarde (1861-1862) *On Physical Lines of Force* (“Sobre las líneas de fuerza físicas”), donde sintetiza las investigaciones que lo precedían.

⁵³¹ JO NYE, Mary. *The Cambridge History of Science*. Cambridge University Press, 2003, p.317.

ecuaciones revelan su carácter de compendio de los frutos que hasta ese momento habían ofrecido las investigaciones sobre electricidad y magnetismo⁵³² y describen las propiedades y fuentes del campo electromagnético.⁵³³ La dirección contraria, la influencia de los campos sobre la materia, es la que formalizará Hendrik A. Lorentz en la denominada *Fuerza de Lorentz*, de importantes consecuencias para la relatividad⁵³⁴ y cuya expresión matemática describe las fuerzas que sufre la materia debido al campo electromagnético.

⁵³² La primera, *Ley de Gauss* (Desarrollada por Karl F. Gauss (1777-1855) y derivada de los trabajos de Charles A. Coulomb (1736-1806) sobre la fuerza de atracción y repulsión de las cargas eléctricas) para el campo eléctrico, describe cuáles son las fuentes del campo eléctrico. La segunda, *Ley de Gauss* para el campo magnético, afirma que a diferencia de lo que sucede en el campo eléctrico, las líneas de campo magnético son cerradas; no tienen origen ni final (estrictamente, en términos matemáticos la ecuación dice que la *divergencia* –es decir el lugar de origen y final de las líneas de campo y la intensidad de ambos procesos– del campo magnético es igual a cero). La tercera, *Ley de Faraday* o *Ecuación de Maxwell-Faraday*, ya vincula en la misma ecuación campo eléctrico y campo magnético. A ella llegó Maxwell partiendo de las conclusiones experimentales de Faraday a las que antes hemos hecho referencia. Más allá de una descripción detallada (que además de obligarnos a un análisis profundo del significado de los conceptos de *divergencia* y *rotacional* en el campo del análisis vectorial excedería nuestros propósitos), es importante por lo que representa para la unificación de electricidad y magnetismo así como para las conclusiones que tendrá posteriormente. En este sentido, la tercera ecuación afirma la interdependencia de los campos eléctrico y magnético en la medida en que describe la “geometría” del campo eléctrico (en sentido estricto su *rotacional*; es decir, la tendencia de la dirección y la velocidad de giro del campo en un punto determinado) en relación a la variación en el tiempo del campo magnético. Y dando un paso más, la ecuación expresa formalmente el hecho de que dicha variación del campo magnético es capaz de *crear* un campo eléctrico. La última de las cuatro ecuaciones, la *Ley de Ampère-Maxwell*, formaliza lo contrario, aplicando el mismo operador (*rotacional*) que se aplicaba al campo eléctrico, al campo magnético, y estableciendo su dependencia respecto al ritmo de cambio del campo eléctrico. Esta vez sin embargo, introduciendo algunas magnitudes más como la permeabilidad magnética del vacío y la densidad de la corriente eléctrica, porque para la producción de un campo magnético son necesarias cargas eléctricas moviéndose, es decir, corrientes eléctricas.

⁵³³ Cargas eléctricas, corrientes eléctricas, variaciones en el campo eléctrico y variaciones en el campo magnético, y en definitiva, la generación de campos partiendo de la materia y la influencia de ésta sobre aquéllos.

⁵³⁴ Para una ampliación, *vid.* DARRIGOL, Olivier. *Electrodynamics from Ampère to Einstein*. Oxford University Press, 2002 (2ª ed., 1ª ed., 2000), p.361 y ss.

Sin embargo Maxwell aún obtendrá una ecuación decisiva para la física moderna derivada de las ecuaciones que vinculan la variación de un campo con la aparición de otro: la *ecuación de onda electromagnética*. A partir de las ecuaciones que hemos descrito antes, y mediante medios puramente lógico-formales y matemáticos,⁵³⁵ Maxwell llegará a concluir que tiene lugar una *oscilación* perpendicular entre sí del campo magnético y del campo eléctrico debido a su interrelación, así como una *propagación* en el espacio de dicha oscilación y de los campos —que como hemos visto se crean simultáneamente cada uno mediante la variación del otro—. La oscilación consiste pues, en lo siguiente: partiendo de cargas eléctricas aceleradas que hacen aumentar el campo magnético de forma acelerada, éste crea un campo eléctrico que a su vez generará un campo magnético perpendicular al campo magnético original, y así sucesivamente. De acuerdo con la mecánica ondulatoria, de la oscilación y la propagación de la energía oscilante se sigue que se trata de una *onda electromagnética*, en la medida en que las ondas de ambos campos se están retroalimentando. Y la propagación de esa onda, coincide con la velocidad de la luz (300.000 km/s., aproximadamente): esto le lleva a describir la luz como una perturbación electromagnética que se propaga siguiendo las leyes del electromagnetismo, en su artículo de 1864 *Electromagnetic Theory of Light* (“Teoría electromagnética de la luz”).

Todo ello desembocará en profundas contradicciones en la física de finales del siglo XIX que resultarán muy fructíferas en su distanciamiento del modelo físico newtoniano. Por una parte, la que existía entre la concepción maxwelliana y la estabilidad nuclear.⁵³⁶ Por otra, entre la mecánica —en la que regía el principio de relatividad de Galileo no aplicable a las ondas como la luz— y el electromagnetismo, que tanto en la teoría de Lorentz como en la de Maxwell describía la velocidad de propagación de las ondas electromagnéticas respecto al *éter* como sistema de referencia entonces aceptado. En 1887, en el contexto de un paradigma físico que aceptaba la existencia del “éter luminífero” como sistema

⁵³⁵ Ratificados experimentalmente entre 1886 y 1888 por los experimentos de Heinrich R. Hertz, en los que produjo ondas electromagnéticas (*Vid.* HERTZ, Heinrich. *Las ondas electromagnéticas*. Universitat Autònoma de Barcelona, 1990).

⁵³⁶ Esto sucede si aplicamos una concepción de cargas eléctricas aceleradas a la estructura atómica, en la medida en que los electrones en los átomos son cargas eléctricas aceleradas girando alrededor del núcleo, lo cual entra en contradicción con la estabilidad nuclear o atómica que radica en el equilibrio entre las fuerzas atractivas y repulsivas.

referencial absoluto para la medición de velocidades,⁵³⁷ el experimento de Albert Michelson y Edward Morley sobre el valor de la velocidad de la luz⁵³⁸ –que en ese contexto debía medir a qué velocidad se producen los movimientos de rotación y traslación de la Tierra respecto al éter– constata empíricamente su valor constante; es decir, que ésta es la misma en todas direcciones, lo cual conducía a la absurda conclusión de que la Tierra está quieta respecto al éter entendido como *espacio absoluto*, y por lo tanto como sistema de referencia.

Ambas incompatibilidades condujeron al desarrollo de la física cuántica y la relatividad. En unos doscientos años, el carácter absoluto de espacio y tiempo que postulaba la teoría newtoniana y que se mantenía tambaleante en la concepción subyacente a las ecuaciones de Maxwell, estaba a punto de ser definitivamente derribado, así como en poco más de un siglo la lógica del sistema tonal ampliaba sus límites durante el siglo XIX hasta ser definitivamente desmantelada. En ese proceso radica el último paralelismo doble que establece Soler: Maxwell-Wagner y Einstein-Schoenberg. La lectura que los dos últimos harían de la obra de los dos primeros, determina para Soler lo esencial de la siguiente etapa histórica.

4.3.4. A-Tonalidad

Destrucción más o menos consciente y organizada, de las relaciones de los campos tonales y sus íntimas coherencias y conexiones para dejar flotar los doce sonidos de la escala en libre asociación –o con una ley determinada a priori–, con el único y estricto contacto de estos sonidos, relacionándose (con leyes rigurosas en el caso del dodecafonismo) o no, entre sí.⁵³⁹

⁵³⁷ Es decir, la velocidad de las ondas electromagnéticas se calculaba respecto al éter, ya que éste era entendido como su medio de propagación igual que otras ondas como el sonido, necesitan un medio de propagación, como puede ser el aire o el agua.

⁵³⁸ MICHELSON, Albert y MORLEY, Edward. “On the Relative Motion of the Earth and the Luminiferous Ether”. *American Journal of Science*, nº 203, vol 34, november, 1887, pp. 333-345.

⁵³⁹ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.49.

Si tenemos en cuenta que para Soler “la historia de la música es la historia de la asimilación de la *disonancia* y su capacidad expresiva”⁵⁴⁰ el período atonal no puede ser otra cosa que una culminación lógica. La estética musical de Soler parte de la premisa de que los descubrimientos que dan lugar al desarrollo de la física moderna (física cuántica y Teoría de la Relatividad) exigen un nuevo lenguaje musical porque dichos descubrimientos han transformado la concepción global del mundo y sus estructuras de espacio-tiempo y duración, cosa que tiene una correspondencia en la adquisición de su propio lenguaje musical como compositor.⁵⁴¹ Por otro lado, Soler considera la emancipación de la disonancia como inevitable en un momento histórico en el que como hemos visto, la física y la matemática han superado la seguridad racionalista ilustrada – sobre la que se edificó el sistema tonal– y han asumido la incertidumbre: la relatividad introduce conceptos tales como la curvatura del espacio-tiempo que exceden nuestras intuiciones, la cuántica pone en cuestión el mismo concepto de realidad objetiva y el pensamiento matemático de Gödel⁵⁴² establece unos límites infranqueables para el proyecto formalista, deshaciendo un optimismo que marcó un punto de inflexión en la historia de la lógica y el pensamiento matemático. Por lo tanto, la atonalidad asume un destino histórico frente a las categorías proyectadas por el sujeto moderno que han perdido validez, cosa que se manifiesta en su comportamiento frente a la armonía tradicional y la tendencia histórica del material, que Adorno analizaba bajo el prisma de un nuevo paradigma sociológico tras la lucha de clases.⁵⁴³

⁵⁴⁰ SOLER, Josep. *La música...* (II), p.37.

⁵⁴¹ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. “El concepto del tiempo en el pensamiento de Josep Soler y Bernd Alois Zimmermann. Estudio comparativo de las óperas *Edipo* y *Yocasta* y *Die Soldaten*”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. Volumen 1, nº 1, abril-septiembre 2005, p. 204.

⁵⁴² Particularmente los *Teoremas de Incompletitud* de 1931 que demuestran que todos los sistemas formales de la matemática son necesariamente incompletos, y que la consistencia de un sistema es indemostrable desde dentro del mismo, es decir, con los recursos que ofrece dicho sistema. A las derivaciones conceptuales de la teoría del conocimiento y la estética de Soler nos dedicamos más adelante.

⁵⁴³ “La nueva música, que no puede arbitrariamente intervenir por sí misma en la lucha sin vulnerar con ello su propia consistencia, como bien saben sus enemigos, toma contra su voluntad posición en ella al renunciar al engaño de la armonía que se ha hecho insostenible frente a la realidad que marcha hacia la catástrofe” (ADORNO, Theodor. *Filosofía de la nueva música...*, p.117).

Las primeras obras que se conservan en el catálogo de Soler del año 1951⁵⁴⁴ ya se alejan de un lenguaje tonal, utilizando un atonalismo personal que pronto se organizará como serialismo y después se desarrollará en un sistema armónico propio. En este sentido, su apropiación casi innata del atonalismo así como su concepción de la historia de la música no se trata de una cuestión técnica o historiográfica, sino ética, estética y filosófica en un sentido profundo. Ésta se revela en una afinidad existencial que entiende la condición humana contemporánea empujada a la inseguridad permanente; en cierto modo, la mirada del pensador Soler no podía haber elegido (inconscientemente) otro lenguaje para el compositor Soler. Por esa razón, construyendo el paralelismo entre la historia del pensamiento científico y la historia del pensamiento musical, el autor entiende la seguridad que ofrece el sistema newtoniano y el sistema tonal como seguridades filosóficamente análogas, y de la misma forma, su superación en la física moderna del siglo XX y el atonalismo que culmina en el XX la crisis tonal del XIX.

Para Soler la última de las grandes teorías técnicas y unificadoras en la música es el dodecafonismo, análoga a las teorías unificadoras que se buscan en la física moderna,⁵⁴⁵ aquellas que integrarían todas las interacciones conocidas y armonizarían la existencia de la mecánica cuántica con la relatividad general. Un fondo común y un paralelismo ya intuido aunque simplemente anunciado vagamente en sus primeros textos de 1960.⁵⁴⁶ El proceso que conduce a la atonalidad y la organización dodecafónica en la obra de Schoenberg es el que es históricamente sensible a una transformación más amplia, que afecta por igual a arte, ciencia y pensamiento. Y esto hasta tal punto que permite, a través de la música que participa de este proceso de evolución y es depositaria de sus conceptos, tomarle el pulso histórico a occidente en ese momento de transición:

⁵⁴⁴ En las piezas para piano de 1951 *Coral I*, *Coral II* y *Pour le tombeau de Maurice Ravel*, con referencias a la tonalidad en las cadencias finales de todas (la primera finaliza en un acorde de Sol M, la segunda de Re M, y la tercera de Si M), pero de indiscutible lenguaje atonal, y en el caso de la última con una constante presencia del tritono desde los primeros compases, como ha analizado Roura (ROURA, Teodor. “Josep Soler. Música vocal” en CUSCÓ, Joan (coord.) *Josep Soler. Componer y vivir...*, p.150).

⁵⁴⁵ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.56.

⁵⁴⁶ “En el caso de Schönberg podemos decir que obró impelido por la misma fuerza que le hizo escribir a Joyce *Ulysses* y *Finnegan's Wake*; a Proust *À la recherche du temps perdu*; a Einstein y a Heisenberg, sus teorías” (SOLER, Josep. “Sobre Arnold Schönberg-II. Dodecafonisme”. *Serra d'Or*. Monasterio de Montserrat, Barcelona, septiembre de 1960, p.29).

Finalmente, en manos de Liszt, Wagner y los músicos de finales del siglo XIX (Mussorgsky, Bruckner, Mahler, Reger, Scriabin), la tonalidad prácticamente desapareció para entronizarse, definitivamente, a comienzos de siglo, con Debussy y Schoenberg como irreversible proceso a-tonal, organizado, finalmente, en la técnica dodecafónica. Esto sucedía paralelo a determinados cambios, muy profundos, en el campo del pensamiento, la técnica, la política y la sociología: las Revoluciones (...) ya habían sucedido o estaban en proceso y esto implica una evolución muy radical en los conceptos musicales: y estos conceptos llevaban a una ampliación tan compleja de las armonías y las maneras de mover las voces, muchas veces las unas contra las otras, que finalmente las llevaría al colapso armónico y, de allí, a una necesidad de organizar el (...) caos en el cual parecía iba a hundirse el arte de la música (...) Debussy, Scriabin por un lado y los compositores del área germánica por otro, supieron encontrar los caminos adecuados: y éstos iban a la par del cambio radical de maneras de ver el mundo que la física, las matemáticas y, al unísono, la astronomía, iban imponiendo de manera categórica a las sociedades.⁵⁴⁷

La propuesta de Soler, que tiene en cuenta una dimensión en la que arte, ciencia y pensamiento experimentan las mismas transformaciones, es muy cercana a la que Salvador Dalí sostenía al referirse a las transformaciones en la historia de la ciencia y en la historia del arte:

El descubrimiento más trascendente de nuestra época es el de la física nuclear sobre la constitución de la materia. La materia es discontinua y toda experiencia válida en la pintura moderna sólo puede y debe partir de una única idea tan concreta como significativa: la discontinuidad de la materia.

Esta discontinuidad es anunciada por primera vez en la historia del arte por las pinceladas corpusculares de Vermeer y los trazos en el aire de Velázquez. De la misma manera, fue el impresionismo el que inventó por primera vez la división de la luz. Los confetis cromosómicos de Seurat son el acta notarial de la

⁵⁴⁷ SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.98. En el mismo sentido, Soler encuentra un paralelismo entre la obra de Heidegger y la de Schoenberg: “El pensar sobre el ser que instaura Heidegger de manera tan radical y urgente coincide, de manera que creemos no es casual, con la gran organización del material *a-tonal* por parte de la Escuela de Viena: *Sein und Zeit* es de 1927; de 1923 son *Las Cinco Piezas para Piano*, Op.23 de Schoenberg” (*Ibid.*)

discontinuidad de la materia. La colisión sádica de los complementarios en el perímetro —abollado por el movimiento browniano— de las manzanas de Cézanne no es más que la manifestación física del movimiento de la materia discontinua.⁵⁴⁸

Las implicaciones que Dalí deduce son también cercanas a las de Soler. Para Dalí, toda manifestación artística lo es al mismo tiempo del descubrimiento de la “discontinuidad de la materia”, desde el mismo cubismo entendido como “el más heroico esfuerzo por salvar la figura en el momento en que se adquiriría una plena conciencia de la discontinuidad de la materia”,⁵⁴⁹ hasta otras aún sin haber llegado a dicha conciencia. Aún así, considera que dicha tendencia necesita de un paso más; que tras ser consciente, sea capaz de formalizar artísticamente dicha experiencia histórica, que trascienda la propia coyuntura y que asuma sus consecuencias filosóficas en sentido amplio.⁵⁵⁰ Como sucederá en la estética de Soler, la única posibilidad de superar la amenaza de esterilidad que acecha a unas vanguardias herederas de la crisis del sujeto y el nihilismo metafísico y epistemológico, es asumir desde un punto de vista técnico y filosófico, las transformaciones de la ciencia contemporánea:

Las consecuencias del arte moderno contemporáneo radican en haber llegado a la máxima racionalización y al máximo escepticismo. Hoy en día, los pintores jóvenes modernos no creen en NADA. Es perfectamente normal que, cuando no se cree en nada, se acabe por pintar apenas nada, que es poco más o menos el caso de toda la pintura moderna, incluida la pintura abstracta, esteticista, academicista, con la excepción de un grupo de pintores de Nueva York, quienes, por falta de tradición y gracias a un paroxismo instintivo, se acercan a una nueva creencia premística que tomará cuerpo una vez el mundo tome por fin conciencia de los últimos progresos de la ciencia nuclear.⁵⁵¹

⁵⁴⁸ DALÍ, Salvador. *Los cornudos del viejo arte moderno*. Tusquets. Barcelona, 2000 (Trad. de Carmen Artal), pp. 99 y 100.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁵⁰ “El bullicio dionisiaco está allí, pero toda esa heterogeneidad heroica no valdrá estéticamente nada mientras siga sin encontrarse la forma artística y clásica de una cosmogonía apolínea.” (*Ibid.*, p.100).

⁵⁵¹ DALÍ, Salvador. *Diario de un genio*. Tusquets. Barcelona, 2014 (Trad. de Beatriz de Moura. 3ª ed., 1ª ed., 1983), p. 176.

En la historiografía de Soler, la tendencia histórica occidental tanto en el lenguaje del arte como en el de la física, se dirige hacia una abstracción cada vez mayor,⁵⁵² en la medida en que la paulatina complejidad de sus descripciones resulta contra-intuitiva. El aparato matemático de la cuántica al mismo tiempo que se desarrolla a partir de observaciones y a su vez se confirma experimentalmente, establece una distancia cada vez mayor entre él y la realidad sensible, entre el lenguaje matemático y el mundo fenoménico que percibimos a través de los sentidos.⁵⁵³

La crisis del paradigma newtoniano culmina en la emergencia de la física moderna a finales del XIX y principios del XX. Las dos relatividades de Einstein pondrán en cuestión los conceptos kantianos y newtonianos de *espacio* y *tiempo* entendidos como conceptos *a priori*, independientes de las percepciones sensoriales y condición de posibilidad de la experiencia, completando el desmantelamiento de una noción de espacio, tiempo, velocidad y posición absolutos que se fue poniendo en cuestión durante la modernidad.⁵⁵⁴ También determinadas interpretaciones de la física cuántica ponen en entredicho las nociones trascendentales de la teoría del conocimiento kantiana, así como el mismo concepto de causalidad.⁵⁵⁵ Por otra parte, las intuiciones euclidianas (por ejemplo, un espacio de tres dimensiones) permanecen vigentes sólo cuando están reducidas a la experiencia subjetiva, pero no para magnitudes diferentes de las que nos ofrece la percepción sensorial individual. A determinadas velocidades y distancias funciona la geometría euclidiana pero no en la investigación física, lo que pone de manifiesto que sus conceptos (como la curvatura del espacio-tiempo) exceden nuestras intuiciones inmediatas. En este sentido, la Teoría de la Relatividad atenta contra la cosmología y la teoría del conocimiento kantiana, relativizando hasta deshacer la crítica de la razón pura. Einstein, enfrentado a una aporía en el seno de la teoría física, cuestiona

⁵⁵² SOLER, Josep. “Sobre ética y estructura musical: la obra para tecla de Josep Soler” en *Escritos sobre música...*, p.392.

⁵⁵³ Lo que Penrose –y Soler siguiéndolo– interpreta como un regreso de cierto platonismo, cosa que desarrollamos más adelante.

⁵⁵⁴ MASON, Stephen. *Historia de las ciencias. Vol 5: La ciencia del siglo XX*. Alianza. Madrid, 2001 (3ª ed., 1ª ed., 1986), p. 25.

⁵⁵⁵ JOU, David. *Introducción al mundo cuántico. De la danza de las partículas a la semilla de las galaxias*. Pasado&Presente. Barcelona, 2013 (2ª ed., 1ª ed., 2012), p. 175.

el tiempo y espacio tal y como lo entendía Newton como resultado de esta evolución. Los tres principios de la física clásica que conducen a tal aporía son:

- El Principio de relatividad de Galileo aplicado al movimiento rectilíneo uniforme.
- La Ley de composición de velocidades de Galileo.
- El Principio de indiferencia de la onda en relación con el movimiento de la fuente.

El experimento de Michelson-Morley al que hemos hecho referencia antes, que constata el valor constante de la velocidad de la luz, será uno de los dos postulados de los que parte Einstein. El otro es la generalización del principio de relatividad de Galileo, de tal manera que relativiza cualquier sistema físico u observador, hasta el punto que los conceptos de movimiento y reposo dejan de ser absolutos. De la “aparente incompatibilidad de la ley de propagación de la luz con el principio de la relatividad”,⁵⁵⁶ y partiendo de la constancia de la velocidad de la luz en el vacío, Einstein deducirá conclusiones de gran impacto científico e intelectual como la *dilatación del tiempo* –y la relatividad en la medición de éste a cada sistema de referencia en el que se sitúa un observador– así como en coherencia con esto, la *contracción de la longitud*, o el aumento de *masa* proporcional al aumento de *energía* (su equivalencia en la fórmula $E = mc^2$), que establece un límite imposible de rebasar para alcanzar la velocidad de la luz. Einstein desarrollará posteriormente la teoría de la relatividad general, haciendo extensivo el principio de relatividad a sistemas de coordenadas no ya uniformes, sino *acelerados*, con grandes consecuencias para la teoría de los campos gravitatorios, la identificación de aceleración y gravedad, o la curvatura espacio del espacio-tiempo, entre otras cuestiones.⁵⁵⁷

Todo ello no sólo cuestiona los fundamentos de la cosmología y la mecánica newtoniana, sino que también exige una nueva teoría del conocimiento. La relatividad especial colisiona con la cosmovisión kantiana porque ella nos demuestra que los fenómenos que consideramos son referenciales en movimiento rectilíneo uniforme. Esto implica una escisión radical en dos niveles de conocimiento que no existían hasta el siglo XX: *Subjetivo-psicológico* en la percepción de los objetos y *Objetivo*, propio del conocimiento

⁵⁵⁶ EINSTEIN, Albert. *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Alianza, 2005 (3ª reimp., 1ª ed., 1984), p. 22.

⁵⁵⁷ EINSTEIN, Albert. *Mi visión del mundo*. Tusquets. Barcelona, 1991 (8ª ed., 1ª ed., 1980), p. 169.

de la física. Para Soler, desde Bach en la evolución de la música también se desligan paulatinamente dos niveles de recepción, que se acentúan cada vez más hasta llegar al siglo XX: el fenómeno sonoro del material (audición) y la estructura profunda y el orden interno (análisis):

La estructura interna de la música está lejos de poseer la enorme dificultad conceptual de la física, pero sí que, a un nivel intuitivo, pensamos que dentro del acaecer musical de unas determinadas obras (...) suceden, sin que podamos darnos cuenta, sin que podamos establecer una relación de “objeto observado y catalogado”, una serie de “sucesos”, concéntricos y derivados del punto básico, que es la obra musical: y estos sucesos, por su propia vida y lógica interna, no comprensible ni aprehensible por el ser humano, están organizados de manera en extremo compleja.⁵⁵⁸

Esta complejidad en la organización está determinada principalmente, por la administración musical del tiempo, concepto que ha sufrido una gran transformación en la física del siglo XX y que además de constituir la estructura que articula el lenguaje de la música, su manipulación define el nacimiento y evolución de la sintaxis de este lenguaje artístico más que cualquier otro:

Todo ello manifiesta una necesidad que se detecta desde los comienzos de la escritura musical (por lo menos, de manera muy radical, desde el siglo XII), de manipular el acaecer del tiempo mediante una escritura muy compleja de la música sin que, por ello, la audición de ésta descubra al oyente, a menos que éste sea muy conocedor y sea consciente de qué cosas se han organizado allí, lo que está sucediendo y todo lo que esta sucesión de maniobras implica en la esencia, si así podemos decirlo, de aquella “obra”, pieza, *organum*, motete, etc.⁵⁵⁹

La centralidad de la música como depositaria de esas transformaciones conceptuales que introduce la física se debe en gran medida, como veremos, a su relación esencial con el tiempo. Soler acude a las reflexiones de Einstein acerca de la distinción entre la cotidiana e ilusoria percepción del tiempo, y el conocimiento que la física tiene de él y que

⁵⁵⁸ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.125.

⁵⁵⁹ SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, p.392.

contradice aquélla; entre un tiempo que transcurre y en el cual existe una distinción entre pasado, presente y futuro, y las implicaciones de la física moderna, que desafían tal distinción. Y encuentra que la música contradice la flecha psicológica del tiempo, del mismo modo que las investigaciones en el campo de la física lo hacen.⁵⁶⁰ En este sentido, el papel del teórico de la música en su análisis a posteriori, es el de reducción a una dimensión comunicativa e histórica, útil para los herederos en la continuidad del hilo biológico de la historia que mantenga esa evolución.⁵⁶¹

El nacimiento y consolidación de la física cuántica también conducirá a profundos debates filosóficos, en cierto modo más intensos puesto que a diferencia de la relatividad, en este caso la misma noción de causalidad se ve afectada. Las implicaciones filosóficas del *efecto fotoeléctrico* en relación con la objetividad de espacio y tiempo y que conducen a la cuántica, pusieron de manifiesto la postura de Einstein quien como veremos, se opuso a las consecuencias que derivaron otros como Niels Bohr o Werner Heisenberg. Por eso el desarrollo histórico de la física cuántica, relevante también para el lugar de la atonalidad en la filosofía de la historia soleriana en razón de sus implicaciones metafísicas y epistemológicas, aporta una mayor comprensión sobre el pensamiento de Einstein al respecto y nos permitirá comprender mejor las consecuencias que deducirá la obra de Soler, respaldada la mayor parte de las veces en la lectura que realiza Penrose de la física cuántica y sus conclusiones para una filosofía de la mente. Nuestra descripción, teniendo en cuenta que nos centramos en las implicaciones filosóficas para el pensamiento de Soler, no se atenderá al criterio de exhaustividad sino de comprensión general, sin perder de vista el horizonte teórico que propone este último.

La física cuántica nacerá a partir de una investigación profunda sobre la luz y terminará desarrollando una concepción de la realidad de amplia repercusión filosófica. En ello serán fundamentales las investigaciones de Planck y Einstein. Los inicios se sitúan en la cuantización de energía, valores discretos que el físico alemán Max Planck llamará *cuantos* de energía, al estudiar la distribución de la energía de la radiación en longitudes de onda. Que la emisión de la radiación está *cuantizada* quiere decir que dicha emisión sólo puede ser emitida en forma de valores discontinuos o discretos, cuyo tamaño o

⁵⁶⁰ *Ibid.*, pp. 388-389.

⁵⁶¹ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.58.

cantidad está determinado por el producto de una constante (la *Constante de Planck*) por la frecuencia de la radiación. Con ello, Planck respondía al desafío teórico que había heredado de la física de la radiación, de los trabajos de Wilhelm Wien y el papel de la termodinámica en el estudio de la radiación electromagnética durante el siglo XIX, y al mismo tiempo sus logros representaban un estímulo que revolucionaría el estudio de los procesos atómicos y subatómicos y daría lugar al desarrollo de la cuántica.⁵⁶² Sólo cinco años después (1905) Einstein aplicará las ideas de Planck al *efecto fotoeléctrico*, teniendo en cuenta los *cuantos* de energía y la Constante de Planck demostrando, frente a la concepción de la luz como onda, la *cuantización* de la luz –lo que posteriormente será bautizado como *fotones* de luz– y la interacción entre fotones y electrones. En 1913, el danés Niels Bohr también partirá de la teoría de Planck para elaborar su modelo del núcleo atómico, desarrollando una nueva mecánica apropiada para el estudio atómico que tenga en cuenta la cuantización.⁵⁶³ Diez años más tarde, Louis de Broglie presenta en París su tesis en la que defiende la dualidad *onda-corpúsculo*; es decir, así como fenómenos ondulatorios como la luz tienen aspectos corpusculares –tal y como hemos dicho antes en relación al efecto fotoeléctrico–, lo mismo sucede al contrario. De tal modo que de Broglie deduce una longitud de onda de una partícula como producto de la relación entre la constante de Planck, la masa y la velocidad.

La dualidad onda-corpúsculo a la que se refiere de Broglie y que está en el mismo origen de la cuántica, conduce a la paradoja de que algo es al mismo tiempo onda y partícula, y tendrá profundas implicaciones filosóficas. Una de las más decisivas, de carácter epistemológico, es el hecho de que dicha dualidad aplicada a la materia no responde a lo que ésta *es* sino a *cómo se comporta* al observarla. Es decir, la materia se comporta como onda o como partícula dependiendo de la observación que efectuamos en un experimento determinado, que condiciona inevitablemente el objeto observado. Ante el desafío conceptual, Bohr propuso en 1927 el *principio de complementariedad*, defendiendo algo contradictorio para la física clásica y que sería esencial para la “interpretación de

⁵⁶² Planck presentó su teoría de los “cuantos” de energía ante la Sociedad Física de Berlín el 14 de diciembre de 1900. La importancia de este postulado es tal que puede ser tomado como momento fundacional de la física cuántica (WATSON, Peter. *Historia intelectual del siglo XX*. Crítica. Barcelona, 2007 (5ª ed., 1ª ed., 2002), p. 35).

⁵⁶³ BOHR, Niels. “On the Constitution of Atoms and Molecules”. *Philosophical Magazine*, Vol. 6, July 1913, pp. 1-25.

Copenhague” de la física cuántica:⁵⁶⁴ el carácter complementario de los fenómenos ondulatorios y corpusculares –y de sujeto y objeto de observación– en la medida en que describen parcialmente la realidad según nuestros conceptos, lo que en definitiva establece un límite infranqueable para el conocimiento objetivo.

La misma limitación recoge el *principio de incertidumbre* formulado en 1926 por Werner Heisenberg (quién desarrolló su interpretación de la física cuántica durante una estancia en el instituto de Bohr en Copenhague), reduciendo su formulación de la cuántica exclusivamente a las relaciones entre magnitudes observables y por lo tanto, sólo al resultado de las mediciones. A través del estudio a escala atómica de valores observables simultáneos como la posición y velocidad de una partícula, Heisenberg llegó a la conclusión de que no es posible conocer ambos de manera precisa: cuanto más precisión se logra en la medición de uno, menor se logra en la de su par, de modo que existe un límite para alcanzar precisión en la medición conjunta (es decir, cuanto más reducimos la incertidumbre en la posición de una partícula, más aumenta respecto a la velocidad). En definitiva, la tesis de Heisenberg pone en cuestión que como sujetos podamos llegar a conocer la estructura profunda del Universo del que formamos parte. Y en este sentido, que seamos capaces de predecir posición y velocidad de las partículas como presumía la física desde Newton hasta Maxwell. Dicha crítica afecta a la misma noción de causalidad clásica, en la medida en que el límite puesto al conocimiento de las condiciones dadas de un sistema no permiten predecir su evolución posterior. La interpretación de Heisenberg, que renuncia a postular la existencia de una realidad fuera de la medición que realiza un observador, permite hablar de *indeterminación* en la medida en que deshace la pretensión newtoniana del conocimiento preciso de pares observables a escala atómica (y entendido por lo tanto como aproximación a escala macroscópica). Con ello, se distancia aún más del determinismo y el causalismo clásico establecido desde los *Principia* newtonianos, que la dualidad de onda y partícula ya había puesto en cuestión. Su postura desafía el mismo concepto de verdad científica postulada durante toda la modernidad, como él

⁵⁶⁴ Se trata de una interpretación de los aspectos conceptualmente más polémicos de la cuántica cuyos representantes principales fueron Bohr y Heisenberg. En términos generales renuncia al conocimiento de la realidad más allá de fenómenos observables en los cuales el observador es ontológicamente esencial. Y en última instancia, renuncia a postular la existencia de una realidad objetiva fuera de la medición y observación del sujeto. Nos referiremos en adelante a algunas de sus ideas principales.

mismo era consciente en sus reflexiones. Sin embargo, al mismo tiempo no invalida por lo tanto la mecánica newtoniana, sino que la amplía.⁵⁶⁵

Paralelamente, Schrödinger desarrolla su propia formulación de la cuántica partiendo de la expresión matemática de las ondas que se encuentra en las ecuaciones de Maxwell, así como de los trabajos de Planck y de De Broglie respecto a la longitud de onda asociada a las partículas. De este modo, llegó en 1926 a una función compleja (es decir, una expresión matemática que no es susceptible de observación o medición en la realidad) para la ecuación de onda aplicada a la materia: la denominada *ecuación de Schrödinger* que describe la forma y la evolución de la función de onda (representada en la mecánica cuántica con la letra griega *psi*: Ψ) a la que Max Born dará más tarde una interpretación estadística o probabilística. Es decir, mientras que para Schrödinger la *función de onda* Ψ describe la realidad de un sistema cuántico, para Born Ψ contiene toda la información acerca de la *probabilidad* de que al realizar una medición se obtenga un determinado valor. La interpretación probabilista y sus implicaciones filosóficas —el hecho de que las matemáticas de la física expresen no lo que la realidad *es*, sino únicamente el resultado de una medición— que integran el cuerpo central argumentativo de la interpretación de Copenhague, fueron rechazadas tanto por Einstein como por Schrödinger, el mismo artífice de la ecuación.

Para Bohr, la función de onda formaliza la evolución de una partícula y la descripción física de un sistema cuántico de modo *probabilístico*; de acuerdo al principio de incertidumbre de Heisenberg, no puede ser de otra manera ya que existe un límite para alcanzar una precisión en la medición conjunta de variables como la posición y la velocidad. No obstante, la ecuación de Schrödinger que describe la forma y evolución de la función de onda en el contexto de la mecánica cuántica, es *determinista* en un sentido clásico. En este sentido, contiene toda la información de la evolución temporal del sistema, pero mientras éste *no* es observado. Es decir, mientras no se produce una interacción con el sistema, la medición entendida como introducción de un “factor externo”. Se trata de un problema de largo alcance epistemológico y ontológico como veremos.

⁵⁶⁵ HEISENBERG, Werner. “Si la ciencia es consciente de sus límites...” en WILBER, Ken. *Cuestiones cuánticas*. Kairós. Barcelona, 2002, p. 112.

Para comprender el alcance de las discusiones e implicaciones que tendrá más tarde para las propuestas de Penrose acerca del estudio de la conciencia y la teoría de Soler,⁵⁶⁶ resulta necesario acudir primero al concepto de *estado cuántico* y su función en la argumentación de Schrödinger para rebatir la interpretación de Copenhague. Esto es así porque la definición que se proponga determina la concepción de la naturaleza de la cuántica. El estado cuántico constituye la descripción matemática de la información que tenemos de un sistema físico. Si la física cuántica es una teoría completa –como defiende la interpretación de Copenhague– entonces el estado cuántico contiene *toda* la información, lo que conduce a respaldar la naturaleza probabilística de la cuántica. Y asociado a ello, al aceptar la completitud de la cuántica, esto implica la denominada *superposición de estados*. Es decir, si la cuántica es completa, y el estado cuántico contiene *toda* la información del sistema (estado y sistema por lo tanto son lo mismo), el sistema se encuentra en una superposición de todos los estados al mismo tiempo antes de realizar una medición. Al hacer esta medición e interactuar con él, el sistema pasa (de forma impredecible) a un estado determinado de entre todos los posibles (infinitos), de modo que el estado cambia. Siguiendo esta lectura, si la información que tenemos de un sistema cambia con la medición, también cambia su estado.

Este fenómeno, el hecho de pasar de una superposición simultánea de estados a un estado concreto tras realizar una medición, es lo que se conoce como *reducción del vector de estado*, *reducción del estado cuántico* o *colapso de la función de onda*, cosa que no se contempla en la ecuación –determinista– de Schrödinger. Como hemos dicho antes, mientras para Schrödinger dicha función Ψ describe la realidad de un sistema cuántico, para Born Ψ contiene *toda* la información acerca de la *probabilidad* de que al realizar una medición se obtenga un determinado valor. Por eso, siguiendo la interpretación de Copenhague, antes de la medición de una magnitud, el sistema se encuentra en una superposición de estados y al intervenir modificamos el sistema y la función de onda se

⁵⁶⁶ Que analizamos en el primer capítulo de la Tercera Parte.

colapsa a un estado.⁵⁶⁷ Para obtener información de una estructura, la modifico hasta el punto que deja de *ser* lo que era.

Ni Schrödinger ni Einstein aceptaron esta interpretación –que implicaba disociar objeto y sujeto, la realidad externa de su observador– y desarrollaron experimentos y propuestas teóricas para rebatir la interpretación de Copenhague y la completitud de la cuántica. En el caso de Schrödinger, el conocido experimento mental del *gato* o *paradoja de Schrödinger* propuesto en 1935⁵⁶⁸ intentaba llevar hasta las últimas consecuencias la interpretación de Copenhague sobre el problema de la medición y la concepción filosófica del estado cuántico para mostrar el absurdo al que conducía (en el experimento, la superposición de estados “gato vivo”/“gato muerto” antes de ser observado). Por su parte, Einstein introdujo la hipótesis de las *variables ocultas*, un intento de hacer compatible los principios de la mecánica cuántica con su postura filosófica, marcada por su *realismo* metafísico y su defensa de la *localidad*. Éste consideraba que esa naturaleza aparentemente aleatoria y probabilística de la cuántica no es consustancial a la realidad, sino al hecho de que la teoría es provisional e incompleta. En este sentido, el estado cuántico es simplemente lo que conocemos. Existen, por lo tanto, variables internas que desconocemos (ocultas) por el momento, pero en la medida en que se conozcan y la cuántica sea completa, será determinista. En este sentido, la incompletitud, indeterminación y limitación no es una propiedad del Universo, sino de nuestra manera de acercarnos a él, es decir, de la teoría.

El mismo objetivo –demostrar la incompletitud de la teoría cuántica– tiene el experimento mental⁵⁶⁹ que propuso Einstein junto a Boris Podolsky y Nathan Rosen, la *paradoja EPR*.⁵⁷⁰ El experimento parte del estudio de dos partículas emitidas por un mismo origen, que pese a separarse continúan entrelazadas. Por lo tanto, parte del entrelazamiento

⁵⁶⁷ La razón del colapso de la función de onda que propone Penrose y su caracterización para la mecánica cuántica (situada entre las Teorías de Colapso Objetivo) introduciendo los efectos gravitacionales, es la que seguirá Soler y como veremos, será decisiva para su teoría.

⁵⁶⁸ SCHRÖDINGER, Erwin. “Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik”. *Naturwissenschaften*, vol. 23, n° 48, 29 de noviembre de 1935, pp. 807-812.

⁵⁶⁹ Al que hemos hecho referencia antes; *Vid.* apartado 4.1. “Cuestiones Preliminares”

⁵⁷⁰ EINSTEIN, A.; PODOLSKY, B.; ROSEN, N. “Can Quantum-Mechanical Description of Physical Reality Be Considered Completed?...”, pp.777-780.

cuántico (*Quantenverschränkung*); según este, la medida realizada sobre un sistema cuántico influye instantáneamente en otro que comparta una misma función de onda, indiferentemente de la distancia que los separe, ya que el colapso de la función de onda afecta a ambos. Dicho colapso no-local de la función de onda (fenómeno instantáneo en el espacio-tiempo) contradice el límite de la velocidad de la luz que enuncia la relatividad especial para cualquier acción física, ya que dicho entrelazamiento implica que habría *algo* que viajaría instantáneamente, lo que convertiría la realidad en no-local. Por lo tanto, basándose en la relatividad especial EPR parte de la suposición de que no existe esa acción a distancia.⁵⁷¹ Según Einstein, la paradoja conducía a rechazar o bien la completitud de Ψ o bien el mismo principio de localidad e independencia de los objetos separados en el espacio.⁵⁷² Es en este sentido, que Einstein finalmente rechazaba el entrelazamiento cuántico calificándolo de “acción fantasmal a distancia” (*spukhafte Fernwirkung*). Los experimentos posteriores han confirmado sin embargo, los aspectos no-locales de la realidad cuántica.⁵⁷³

Los principales conceptos que configuran históricamente el desarrollo de la teoría cuántica y las dos Relatividades, sumados a las implicaciones filosóficas del Teorema de Gödel son, como veremos, el fundamento de la argumentación que sigue Penrose para elaborar su teoría de la conciencia y en la que Soler se apoya para desarrollar una teoría de la conciencia creadora en la que la música ocupa un lugar central.⁵⁷⁴ No obstante, debemos recordar en este punto por qué razón lo expuesto hasta el momento se encuentra, en la filosofía de la historia de Soler, situado en paralelo con el período atonal en la historia de la música.

⁵⁷¹ POPPER, Karl. *Teoría cuántica y el cisma en Física. Post Scriptum a La Lógica de la investigación científica* (Vol. III). Tecnos. Madrid, 2011 (Trad. de Marta Sansigre Vidal. 4ª ed., 1ª ed., 1985), p.41.

⁵⁷² EINSTEIN, Albert. “Remarks to the Essays Appearing in this Collective Volume” en SCHILPP, Paul Arthur (ed.). *Albert Einstein. Philosopher-Scientist*. Open Court/Library of Living Philosophers, 2000 (8ª reimp., 1ª ed., 1949), p.682

⁵⁷³ También investigaciones teóricas más tarde apuntaron en ese sentido, como las de John Bell en 1964 que muestran la contradicción entre los principios de la física cuántica y el de localidad. (JOU, David. *Introducción al mundo cuántico...* p.200 y ss).

⁵⁷⁴ *Vid. infra*. Tercera Parte, Capítulo 1, “Música, Cosmología y Conciencia: Hacia un metalenguaje musical”.

Soler acude a la física moderna en la medida en que las transformaciones que se consolidan en el ámbito del pensamiento científico atentan contra el “sentido común”, el espíritu de la ilustración, y exigen un nuevo lenguaje. Como hemos visto, esto tiene un paralelismo en su perspectiva histórica de la música. El concepto de *agregación* puesto en paralelo con el de *ampliación* conceptual de los límites a través de la fluctuación histórica de arte y pensamiento, le sirven a Soler para evitar caer en el mero irracionalismo. En este sentido, la caracterización es cercana a la de Adorno, quien identifica la emancipación de la disonancia en la música no como una tendencia irracional, sino como una ampliación de la racionalidad, como una racionalidad más profunda que las relaciones lógicas que imponía el sistema tonal.⁵⁷⁵ Tras la obra de la Segunda Escuela de Viena y los descubrimientos de la física en el siglo XX, la búsqueda de seguridad en la Razón –caracterizada en el pensamiento de Soler como tautológica e institucionalizada– ya sólo puede ser una falsa seguridad, una seguridad hecha por el ser humano a su medida. Esa búsqueda atenta, al mismo tiempo, contra la esencia de la teoría del conocimiento y la filosofía de la historia de Soler. En ella la historia no deja de ser la concreción de un proceso constante de objetivación del *Mundo Platónico* en el *Mundo Físico* mediante la intervención del *Mundo Mental*, y este proceso permite la existencia del arte, la ciencia y el pensamiento. Proyectar categorías de la razón que son tan consustanciales a la percepción sensible como ajenas a las estructuras profundas del mundo, impide esa objetivación del mundo platónico operada gracias a la intuición, de modo que razón e intuición se vuelven antitéticas.⁵⁷⁶

Por ese motivo, una reacción tonal en la actualidad sólo puede ser entendida por Soler como una huida nostálgica de la angustia, el desamparo y la incertidumbre, sin una justificación musicológica o científica.⁵⁷⁷ Del mismo modo, las vanguardias musicales son el producto de una comprensión superficial y una falta de asimilación de la historia que en su dispersión, amenaza con desintegrarla. La desintegración, consecuencia de la

⁵⁷⁵ ADORNO, Theodor. *Filosofía de la nueva música...*, p.58.

⁵⁷⁶ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.89. A esta estructura ontológica tripartita que aquí sólo enunciamos volveremos en el primer capítulo de la Tercera Parte.

⁵⁷⁷ Cabe matizar por lo tanto, que esto no implica una condena sin más de la existencia de todo lenguaje actual con una base tonal, ya que en su lectura normativa de la historia de la música quedan incluidas manifestaciones como las músicas genuinamente populares (SOLER, Josep. *Musica enchiriadis...*, p.32, n.10).

ausencia de gravitación temporal, conduce para Soler a una pérdida de narratividad para la historia del arte. En este sentido, la reconstrucción narrativa, jerárquica e interdisciplinar que estamos describiendo, constituye una estrategia de contrafuerza intelectual frente a lo que diagnostica como pérdida de sentido en las vanguardias —a las que define como “telón de fondo para la época de las tinieblas que ahora estamos viviendo”—⁵⁷⁸ desde mediados del siglo XX.⁵⁷⁹

La inmensa mayoría de los compositores —y críticos y oyentes— de la actualidad, actualidad cuyo inicio podemos fijar en la segunda mitad del siglo XX, carecen de un mínimo de bagaje musical, técnico, histórico y, nos atrevemos a decir, intelectual: lo “ínfimo” de su pensamiento (tan potenciado y apreciado por las más altas instituciones políticas o religiosas) surge, en el caso particular de la música, al no poder ni saber asimilar las aportaciones, ya muy lejanas y esenciales, de los primeros polifonistas de los siglos IX hasta el XV, para llegar al momento más complejo y difícil con Liszt, Wagner y la Segunda Escuela de Viena, en especial, pasando por Bach, Bruckner, Mahler, Debussy, Scriabin...⁵⁸⁰

En todo ello radica la dimensión no sólo gnoseológica sino ética, del proceso de emancipación de la disonancia en la historia de la música. Porque para Soler, tanto en la historia de la ciencia como en la historia de la música, hay un compromiso ético con la verdad que hace posible dicha historia.⁵⁸¹

⁵⁷⁸ SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.115, n.91.

⁵⁷⁹ Para Soler, la falta de consciencia histórica conduce a las vanguardias a una simple superposición que de la misma forma que es síntoma de una pérdida narrativa, también lo es de una pérdida de la identidad y del fundamento histórico. La recurrencia a Parménides y Heidegger en los ensayos de Soler radica, como veremos, en ser solidario de la misma preocupación. La amenaza para Soler es la pérdida de la dirección y el sentido histórico y en esta medida encuentra un aliado estratégico en el pensamiento de Heidegger.

⁵⁸⁰ SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, pp. 345 y 346.

⁵⁸¹ El lugar privilegiado de la música en su filosofía de la historia viene determinado por su identificación esencial con el parámetro temporal: “¿Qué arte ha necesitado, con tanta insistencia, como estructura que lo articule y como sintaxis usual en la esencia de su escritura, deformar el tiempo, retorcerlo e invertir su curso, retrogradarlo o entregarnos dos “tiempos” diferentes, o más, al unísono, y en los que la lentitud o el casi detenerse de uno se ve enfrentado al transcurrir veloz del otro formando, así, los dos una sola entidad y un solo acaecer?” (SOLER, Josep. *Tiempo y Música...*, p.370).

La teoría cuántica y los avances de la física y la matemática ponen de manifiesto una mayor adecuación del lenguaje matemático para describir y formalizar realidades que no pueden ser descritas con el lenguaje verbal.⁵⁸² Pero al mismo tiempo, los *Teoremas de Incompletitud* de Gödel establecen unos límites infranqueables para el mismo lenguaje matemático y para los sistemas formales (entendidos como un conjunto de signos organizados mediante determinadas reglas lógicas que permiten derivar teoremas de axiomas o de otros teoremas). Basándose en la afirmación de que “en música todo es forma”⁵⁸³ Soler aplica las consecuencias de los teoremas de Gödel a los sistemas formales de la teoría de la música, considerándolos de la misma manera incompletos, porque en su opinión la teoría musical,

(...) es sólo una estructura de sistemas, no siempre cohesionados y no siempre dotados de lógica, derivados, la mayor parte, de obras ya escritas –algunas, tiempo y años atrás– y que, prácticamente siempre, se escribieron violando las leyes que en aquel momento eran consideradas básicas para la teoría de su época. Pero esta ambigüedad, cada día más puesta en evidencia (quizás ya desde los tiempos más antiguos, quizás incluso desde el siglo IX, aunque es desde Bach cuando, por la incorporación del cromatismo, se hace cada vez más claro que la teoría de la música es un edificio admirable pero con pies de barro), incide en especial en los sistemas formales.⁵⁸⁴

Soler añade a esa incompletitud una dimensión existencial: la *angustia*, que si bien como disposición afectiva fundamental mantiene resonancias heideggerianas, la trasciende. Por una parte, la obra de la Segunda Escuela de Viena y los descubrimientos de la física en el siglo XX pertenecen a lo que el autor denomina “la época de la angustia”, encrucijada en

⁵⁸² SOLER, Josep. *Nuevos escritos...*, p.44.

⁵⁸³ *Ibid.*, p.21.

⁵⁸⁴ “És només una estructura de sistemes, no sempre cohesionats i no sempre dotats de lògica, derivats, la major part, d’obres ja escrites –algunes, temps i anys enrere– i que, pràcticament sempre, s’escrigueren violant les lleis que en aquell moment eren considerades bàsiques per la teoria de la seva època. Però aquesta ambigüïtat, cada dia més posada en evidència (potser ja des dels temps més antics, potser fins i tot des del segle IX, encara que és des de Bach quan, per la incorporació del cromatisme, es fa cada cop més clar que la teoria de la música és un edifici admirable però amb peus de fang lleuger), incideix en especial en els sistemes formals.” (SOLER, Josep y BENAVIDES, Raül. *Xavier Gols i Soler (1902-1938)*. Arola. Tarragona, 2004, pp. 27 y 28).

la que junto a acontecimientos sociopolíticos como la Revolución rusa o la Primera Guerra Mundial –según Soler, preludio de fracasos para las aspiraciones del espíritu ilustrado como el Tercer Reich, el Comunismo ruso y las Bombas de Hiroshima y Nagasaki–, la repercusión filosófica de las teorías de Freud y Jung, así como el pensamiento de Nietzsche,⁵⁸⁵ las exploraciones del alma humana en la literatura de Joyce y Proust, se encuentran las obras de Schoenberg, Berg y Webern, en paralelo con las de Planck, Einstein y más tarde, Gödel.⁵⁸⁶

Por otra parte, la angustia es una categoría vinculada a su propio concepto de forma musical, como hemos dicho, más amplio que el estrictamente técnico. Para Soler, en música todo es forma, pero dichos sistemas formales son siempre incompletos y respecto al modelo platónico, a la Idea, imperfectos. Una limitación que como veremos, sólo podrá ser superada mediante la intuición trascendente. Es en este sentido que desarrolla la analogía con el Teorema VI de Gödel, expuesto en 1931 en su artículo “Sobre sentencias formalmente indecidibles de *Principia mathematica* y sistemas afines”⁵⁸⁷ –que como hemos dicho demostraba la limitación de la formalización y los sistemas formales, más allá de los *Principia Mathematica* de B. Russell y A. N. Whitehead– basándose en la estructura de sistemas que configura la teoría musical:

⁵⁸⁵ Soler se hace eco de la lectura nietzscheana de la hipocresía burguesa desde el siglo XIX, y la traslada a la situación histórica de la Segunda Escuela de Viena: “Aquello que es fascinante y “necesario” en el peor sentido de la palabra, para la media y alta burguesía, que son quienes se interesan por la música –por lo menos en sus aspectos más “sociales”–; pero esta burguesía, dice Nietzsche, “...no se resigna a vivir en peligro...”; ahora, sin embargo, la indiferencia frente a Schoenberg (...) es, también, indiferencia frente al peligro que acecha, en todos los aspectos y al que la sociedad, en su mayoría, ya se ha acostumbrado (y se la ha obligado a ello) a aceptar el *vivir en peligro*, aparentando que nada teme porque nada sucede, aunque la realidad comporte, en la práctica, el mayor y máximo peligro y peligro, quizá ya inevitable, de aniquilación total de la especie” (SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, p.345, n.224).

⁵⁸⁶ SOLER, Josep. *Música y ética...*, pp.120-122. Soler no descarta en este período las obras de Bartók, Stravinsky (a quien califica de expresionista pese a que él lo rechazara. *Vid.* SOLER, Josep. “Sobre la estructura del acto creador en música” en *Escritos sobre música...*, p.70) y Ravel, pero considera que en la Segunda Escuela de Viena, consciente de la encrucijada histórica, se hace mucho más explícito.

⁵⁸⁷ GÖDEL, Kurt. “Sobre sentencias formalmente indecidibles de *Principia mathematica* y sistemas afines” en *Obras completas*. Alianza. Madrid, 2006 (Trad. Jesús Mosterín, 3ª ed., 1ª ed., 1981), pp. 53-87.

El *Sexto Teorema* de Gödel (en su célebre comunicación de 1930-1931) dice que los sistemas formales siguen siendo siempre incompletos; es decir, la forma que el ser pensante puede ver y analizar siempre topa con una incompletud final. Y una de las Formas en las que se hipostasía el pensar divino es el conjunto de sistemas, reglas, “intuiciones”, que configuran la teoría musical y dan consistencia y sentido a las obras musicales (...) pero su visión y su comprensión total, siempre será, para el hombre, incompleta, siempre estará afectada por la inconsistencia básica absoluta que rige los sistemas formales.⁵⁸⁸

Esta distancia establece un abismo imposible de salvar, y por lo tanto, un desamparo y una incertidumbre. Pero precisamente el hecho de que esos sistemas sean incompletos hace posible la historia del arte porque dicha angustia es fecunda, en la medida en que la consciencia del artista (y el científico) participa de un proceso de objetivación, en el

⁵⁸⁸ SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, p.403.

espacio-tiempo y mediante la intuición, de las Ideas del Mundo Platónico sin alcanzar nunca la objetivación completa:⁵⁸⁹ ésta comportaría el final de la historia.⁵⁹⁰

En música todo es forma, pero sus *sistemas formales* (...) son siempre incompletos; algo impide cerrar el círculo y algo impide que su absoluta completud sea real y exacta: la angustia de lo incompleto, de aquello que no puede llegar a ser ni a semejarse, absolutamente, al modelo divino, pervierte la obra y la envenena, en cierta manera, de aquella especial angustia que siempre aparece en la obra de arte humana: en ella se consume una frustración final y en ella se deposita el deseo de llegar a ser y la seguridad de que esto jamás se podrá consumir; en el futuro conseguirá nuevas “formas” y nuevas manifestaciones de su manera de ser y en el pasado, visto ya con la mirada fugada hacia atrás, podrá desvelar aspectos que no se pudieron manifestar y otras visiones y otras caras que “entonces” no nos miraron.⁵⁹¹

⁵⁸⁹ Es lo que Soler describe poéticamente cuando afirma que “somos siervos inútiles, pero de nuestro inútil esfuerzo, de nuestro trabajo en modelar la sangre que se nos concede, surge la Forma de una parte del Dios de todas las cosas y así contribuimos, asimismo, a mantenerlo” (SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.103). Es la angustia que asimismo, como frente a “la caída” (*das Verfallen*) en la analítica existencial de Heidegger en *Ser y tiempo*, garantiza la dimensión ética de la estética, una ética que sin embargo se garantiza al precio de mantenerse en la libre individualidad desligada del mundo, sin posibilidad de superación de la angustia o *salto* hacia la reconciliación de la fe como en Kierkegaard, sino en el mantenimiento y aumento de dicha angustia, porque la superación de esta sería un engaño y una corrupción del mismo proceso artístico: “El artista verdadero no puede dirigirse ni puede ser dirigido, ya por escuelas estéticas, momentos que imperan como “del día”, por mimetismo con otros artistas, ya por razones políticas, éstas pudiendo ser consideradas por un artista iluso como de “utilidad pública” pero que siempre encubren, bajo su manto de servicio al pueblo, una acción dictatorial contra éste (...) la esencia de un arte auténtico y de un artista auténtico está sólo en la angustia de su soledad y en la falta de todo apoyo; en la angustia que le obliga a rehacer, en cada una de sus nuevas obras, el camino emprendido, esperando la iluminación y el impulso creador que abran camino libre para nuevas epifanías. Esta angustia se transparenta e impregna sus obras y así, en todas ellas, hay una parte de “temor y temblor”: oculta y fugaz pero real, la angustia del creador se dibuja en el revés de la trama de sus obras (...) La obra de arte, en la angustia de un doble nacimiento, objetivada por las manos del artista, aparece sólo cuando se libera de cualquier función social, pero soporta en cambio, la tensión de depender de su autor físico y éste, a medida que va construyéndola, asimismo también construye su propia vida.” (SOLER, Josep. “Sobre la estructura del acto creador en música” en *Escritos sobre música...*, pp.59 y 60).

⁵⁹⁰ De hecho Soler contempla un *escatón* o límite histórico con la objetivación completa y la adopción de un nuevo lenguaje, adecuado a la evolución del pensamiento— basado en estructuras lógico-matemáticas y sonoras; el *metalenguaje musical*, que describimos en el apartado siguiente.

⁵⁹¹ SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, pp.403 y 404.

La objetivación espacio-temporal afecta también a lenguaje y pensamiento, en la medida en que la ampliación que ha desarrollado la historia del pensamiento científico exige paulatinamente una mayor exactitud para expresar sus ideas, y con ello revela la incapacidad y ambigüedad del lenguaje verbal –y el pensamiento asociado a él desde Aristóteles⁵⁹²– para contenerlas. Por esa razón las transformaciones en el campo de la física se encuentran íntimamente vinculadas con las transformaciones lingüísticas contemporáneas en la historia de la música.⁵⁹³

El cambio radical de la “descripción” del mundo –o de la descripción de qué es lo que sucede en el mundo– que, iniciándose a mediados del siglo pasado, ha llevado a la física a revisar –a ampliar– todas las seguridades que parecían inmutables, empuja, asimismo, a “revisar y ampliar” el lenguaje y el pensamiento que en él halla asiento y sentido (...) A esta nueva física que presupone, insistimos, un nuevo idioma –derivado del largo y lejano hilo que, de Platón y Aristóteles, pasando por Newton, desemboca en Freud y los análisis del ser humano de Proust–, se enfrenta y choca con ella otro hilo que se inicia por determinadas formas de pensar y concebir el mundo de los presocráticos y surge en nuestro siglo en el pensar de Heidegger y Joyce, la física de Einstein, el pensamiento de K. Gödel y los físicos cuánticos.⁵⁹⁴

El último momento de este largo ciclo cultural es el de la Segunda Escuela de Viena (Soler lo cataloga como “final de la música en occidente”⁵⁹⁵), que entendida en su contexto cultural más amplio, es la más sensible a los signos de su época⁵⁹⁶ y a esta “revisión y ampliación” de lenguaje y pensamiento:

⁵⁹² El antipitagorismo aristotélico –segregación del pitagorismo por el *logos* aristotélico en su dimensión lógico-lingüística– que propone la vía del lenguaje verbal como modo privilegiado de acercarse a la verdad, determinó en gran medida los cauces no sólo del desarrollo de la lógica tradicional a partir de la lectura de Aristóteles, sino del *logos* filosófico occidental en sentido amplio.

⁵⁹³ Heisenberg también apuntaba al paralelismo histórico entre el nacimiento y desarrollo de la física cuántica y el lenguaje del arte contemporáneo, causa y consecuencia en ambos casos de una profunda crisis epistemológica (HEISENBERG, Werner. “La ciencia y lo bello” en WILBER, Ken (ed.) *Cuestiones cuánticas...*, p.108).

⁵⁹⁴ SOLER, Josep. *Tiempo y música...* pp.372 y 375.

⁵⁹⁵ SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, p.309.

⁵⁹⁶ Lo cual funde ética y estética como nunca antes ha sucedido en toda la historia de la música: “quizá nunca como en nuestro siglo, ser artista significó tomar y asumir una posición ética: jamás el artista fue tan

(...) ha surgido otro punto, que podríamos centrar en la Viena de comienzos de siglo; y allí se halla el foco de esta evolución que exige, para su forma completa de expresarse, un nuevo y diferente lenguaje, ya que el pensar y sus bases son, asimismo, totalmente nuevos y radicalmente diferentes: ya no son aristotélicos ni newtonianos; los conceptos de tiempo, duración y espacio son, asimismo, radicalmente diferentes, y el ser en el mundo y su definición ya no pueden ser expresados por aquellas categorías que estructuraron y rigieron nuestro pensar durante más de los últimos dos mil años: y con ello, la moral, la ética que forman el conjunto del pensar y del hablar ya que presuponen un lenguaje, con la que el hombre debe o debería expresarse y actuar son, también, conceptos que deben de organizarse, global y totalmente, de nuevo.⁵⁹⁷

Más allá de que sitúa en Viena y la obra de Schoenberg, Berg y Webern el testimonio de la “época de la angustia” (cuyas consecuencias para el autor todavía son vigentes⁵⁹⁸) como hemos visto la angustia es consustancial al proceso artístico. Soler llega a definir la obra de arte como “la angustia organizando su propia forma; símbolo asimismo, de renuncia e impotencia para expresarse”.⁵⁹⁹ Los objetos matemáticos, artísticos y musicales desbordan cualquier formalización. En última instancia, la existencia de éstos es independiente del lenguaje y la lógica asociada a él, de manera que se dibuja un límite

coaccionado por ideologías políticas, de uno u otro signo, y, lo que es más grave aún, por el íntimo miedo –producto de su esencial inseguridad y fruto de no haber sabido asumir la base de su ambigüedad– de no saber aprehender el sentido y el signo de su momento histórico, del momento que le ha tocado vivir” (SOLER, Josep. “Sobre la estructura del acto creador en música” en *Escritos sobre música...*, p.61).

⁵⁹⁷ SOLER, Josep. *Tiempo y música...*, p.375.

⁵⁹⁸ Cabe recordar que especialmente respecto a la preponderancia del problema ético en la indistinción de ética y estética en su pensamiento: “Desde, por citar unas fechas, 1951, muerte de Schoenberg, y 1971, muerte de Stravinsky, superviviente de sí mismo, el problema de evolución en la música de occidente (...) no ha sido una cuestión musical, sino ética; no es la técnica ni los factores estéticos los que han movido y guiado en sus caminos, sino la falta casi total de ética y de sentido de la moral (qué es lo que debo hacer? ¿cómo? ¿por qué tengo que hacerlo?”), falta de sentido que se detecta en la gran mayoría de compositores posteriores a la primera mitad del siglo.” (SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.127. El subrayado pertenece al original).

⁵⁹⁹ SOLER, Josep. *Ibid.*, p.165.

sólo traspasable por una intuición que no necesita de la experiencia sensible, ni procede de ningún proceso de inferencia lógico que está ligado a la designación lingüística.⁶⁰⁰

Desconfiando de los procesos históricos recientes en la música, Soler adopta un punto de vista *suprahistórico* al que llega después de haber recorrido categorías *ahistóricas* (no sujetas al devenir dialéctico de la historia), situándose por lo tanto, fuera de la historia para comprenderla. Pero en esa *suprahistoria* omnicomprendensiva no deja de haber una dimensión teleológica que no existe en la naturaleza, sino que es producto de la intervención de la conciencia humana: la hipótesis del *metalenguaje* musical. Una hipótesis que más allá de su componente especulativo, intenta ser consecuente con la evolución histórica de la música occidental, desde su nacimiento hasta la era atonal. A la vez, pretende superar el epigonismo al que hemos hecho referencia en la introducción a la segunda parte. Y ello lo hace mediante una apropiación creativa de la tradición que al mismo tiempo permita su conservación sin reducirse a ello, cosa que se materializa tanto en su obra musical como en el campo del ensayo filosófico.

⁶⁰⁰ Como veremos, conduce a Soler a elaborar una teoría de la conciencia creadora –basándose en la filosofía de la mente que se deduce de las investigaciones de Roger Penrose– que se ocupa del papel de la conciencia en la creación artística en general y en la música en particular, imbricada con su evolución histórica.

4.3.5. *Metalinguaje musical*

Las “desvalorizaciones” que sin lugar a duda detectamos en la música occidental son sólo un aspecto de una “desvalorización” global y general que afecta al ser humano en su proceso que quisiéramos creer es de crecimiento y estabilización: la gradual pérdida de sentido del lenguaje y la lejanísima posibilidad de que el pensamiento humano llegue a asumir los enormes avances –descubrimientos– en el campo de las matemáticas y, muy en especial, en el campo concreto de la física; ello revoluciona y cambia totalmente el concepto del mundo y la meditación sobre el mundo y su ser, fundamentada sobre el pensar de Grecia; quizá tendrá que llegar a su fin desplazada por el nuevo y radicalmente diferente concepto que del ser y el mundo tendrá –en su totalidad– la raza humana: y si cambia el pensar, cambiará, también radicalmente, el verbo, el idioma.⁶⁰¹

La lógica histórica de Soler que desemboca en un hipotético metalinguaje musical futuro tiene sus raíces en la crisis de la modernidad. Por un lado, hace referencia a “la gradual pérdida de sentido del lenguaje”, una problemática que como hemos visto se encuentra en las raíces filosóficas de la Segunda Escuela de Viena, en un entorno cultural sensible a la crisis y el ocaso de una época que se sabía epigonal.⁶⁰² Por otro, el anuncio de la “muerte del arte” en la estética de Hegel y la “muerte de Dios” en el pensamiento de Nietzsche, propiciarán la irrupción del expresionismo y constituyen para Soler síntomas de una reconstrucción más amplia que en su pensamiento desembocará en una lectura personal de Heidegger y su aviso sobre *el olvido del Ser*.⁶⁰³ Éste exige un retorno esencial y en Soler tiene profundas implicaciones para la historia del pensamiento, de la ciencia y del arte, en razón de la ecuación de Ser, lenguaje y pensamiento:

Este retorno debe utilizarse únicamente como umbral para un camino que debe recorrerse todo él de nuevo y en direcciones harto diferentes: quizá hasta el lenguaje deberá iniciarse de nuevo –porque el lenguaje es el pensar y pensar “nuevamente con nuevas bases, desde el inicio, con otro concepto del Logos”, posiblemente

⁶⁰¹ SOLER, Josep. “Paralelo a la evolución” en *Escritos sobre música...*, pp. 454 y 455.

⁶⁰² *Vid.* Capítulo 3, apartado 3.2. “Raíces históricas conceptuales en la estética de la Segunda Escuela de Viena”.

⁶⁰³ En este sentido, los ensayos de Soler se nutren en muchas ocasiones de una lectura del pensamiento heideggeriano acerca de Ser, Tiempo y Lenguaje, a lo que dedicamos atención más adelante.

inimaginable en este momento pero que deberá ser pensable algún día–, esto significa recomponer el universo todo y significa construir un lenguaje.⁶⁰⁴

Como hemos visto, a través de los desafíos intelectuales que plantean en el siglo XX los descubrimientos en el campo de la física y la matemática, la crisis de fundamentos obliga a desarrollar una crítica teórica desde el propio ámbito de conocimiento –un análisis de límites y posibilidades–. Las consecuencias que derivan de la física moderna, aquella que se inicia con Planck, así como del pensamiento de Gödel, deshacen tanto las aspiraciones de construir una formalización lingüística que describa el mundo, como ponen en cuestión la posibilidad de alcanzar un conocimiento objetivo de la realidad. Para Soler, tras ello sólo la intuición del artista y la potencia imaginativa y creativa del científico –facultades superiores a la razón cognoscitiva– pueden llegar a superar las limitaciones al conocimiento que trazaba la primera crítica kantiana y la distinción entre *fenómeno* y *noúmeno*,⁶⁰⁵ en la que éste último supone un límite fuera de la intuición sensible,⁶⁰⁶ algo que como hemos dicho antes⁶⁰⁷ desafía el mismo Kant en la *Crítica del Juicio* a través del lugar que ocupan las ideas estéticas (que trascienden los límites de la experiencia y son conceptualmente irreductibles) y el papel de la imaginación vinculada a la razón. Soler insiste en que artista y científico deben asumir en su tarea la incertidumbre e inseguridad, con una conciencia cada vez más aguda de la soledad y falta de garantías en el seno de una sociedad que ofrece dioses sustitutivos ya sin potencia simbólica en las

⁶⁰⁴ SOLER, Josep. “Sobre ética y estructura musical: la obra para tecla de Josep Soler” en *Escritos sobre música...*, p.406.

⁶⁰⁵ Soler hace referencia a esta distinción subrayando la importancia del *noúmeno* (concepto técnicamente problemático en Kant; es decir, *no contradictorio* pero cuya realidad objetiva *no es cognoscible*) y de una intuición que vence los límites de la razón a través de la idea estética, asumiendo por lo tanto, una lectura idealista de la teoría del conocimiento kantiana.

⁶⁰⁶ “Si presupongo cosas que únicamente son objetos del entendimiento, pero que pueden, en cuanto tales, ser dadas a una intuición, aunque no a una intuición sensible (como *coram intuitu intellectuali*), entonces esas cosas se llamarán *númenos (intelligibilia)*”, objetos cuya existencia exige presuponer “una intuición distinta de la sensible, una intuición bajo la cual pueda darse semejante objeto” (KANT, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura...*, pp.267 y 270). Kant sin embargo sostiene que dicha intuición está fuera de la capacidad cognoscitiva y que no es posible aplicar las categorías trascendentales de espacio y tiempo a dichos “objetos no considerados como fenómenos”, descartando la posibilidad de una intuición distinta de la sensible y considerando el *noúmeno* bajo un punto de vista negativo respecto a la experiencia sensible, es decir, como “concepto límite destinado a poner coto a las pretensiones de la sensibilidad” (*Ibid.*, p.272).

⁶⁰⁷ Apartado 3.1. “La estética kantiana en la Segunda Escuela de Viena”

iglesias, así como en el ámbito de la política y la economía.⁶⁰⁸ En este sentido, las dificultades de comunicación que experimenta el artista y el científico en lo que el autor denomina la “edad de la inseguridad” conduce a ambos a reconstruir un código que sea fiel a la nueva imagen del mundo, y que asuma ese desamparo que antes evitaban unos dogmas ahora estériles.⁶⁰⁹ En el caso de la música entendida como lenguaje con base matemática, Soler considera que la tendencia histórica conduce hacia un metalenguaje musical que es producto de la evolución histórica igual que sucede en las etapas anteriores, pero que como veremos, se sitúa fuera de la misma historia porque constituye su superación.

De hecho, existe una vinculación histórica constante entre música y lenguaje, previa a la última síntesis en el metalenguaje.⁶¹⁰ Pero a partir de la ecuación de lenguaje y pensamiento, Soler considera que el lenguaje verbal no se corresponde con las leyes de la física moderna y el pensamiento que exigen, de modo que dicho lenguaje necesita ser superado. No se trata de un lenguaje que parte de cero; precisamente, por el hecho de constituir una superación, es producto de las largas operaciones a lo largo de la historia, incluyéndolas. Esta superación vendrá protagonizada por un lenguaje que sea capaz de mantener esa correspondencia, y especialmente que sea capaz de asumir las consecuencias del modelo físico-matemático del espacio-tiempo producto de la Teoría de la Relatividad. La música es ese lenguaje artístico en razón de su relación con el tiempo (y la estructura temporalizadora de la conciencia) y su base y filiación matemática. Esto quiere decir que para Soler, la música es el horizonte histórico del lenguaje.⁶¹¹ El

⁶⁰⁸ SOLER, Josep. “Sobre la estructura del acto creador en música” en *Escritos sobre música...*, p.64.

⁶⁰⁹ “El nivel espiritual aparece cuando en el hombre –a pesar de sus temores y angustias ante el saber– la conciencia es superior al temor y cuando la dignidad de ser hombre supera la facilidad de olvidar lo difícil que es el serlo.” (*Ibid.*, p.77).

⁶¹⁰ “¿Acaso la música acude presurosa en ayuda del habla y lo estructura y le da forma amparándole bajo su fuerza y guía mientras que el verbo humano (–o no humano, mientras sea fruto de un pensar sobre el pensar y las deducciones que de él puedan decirse–) quizá, asimismo, ha debido, en algún momento, asistir a la música, como estructura más que humana y casi sobre-natural, para que ella pueda seguir manifestándose y, pueda, asimismo, seguir el curso de su larga y fecundante operación? ¿son ambas creadoras y reparadoras?” (SOLER, Josep. *Musica enchiriadis...*, pp. 35 y 36).

⁶¹¹ SOLER, Josep. “Sobre la estructura del acto creador en música” en *Escritos sobre música...*, p.91. Pese a constituir el horizonte histórico del lenguaje y en esa medida, estar vinculado a él, el metalenguaje musical se distingue sustancialmente del concepto que en filosofía del lenguaje designa el término “metalenguaje”.

metalenguaje musical será resultado de la evolución histórica de la música, como fenómeno que tiene en el tiempo su material trascendental:

Esta relación, identificación del espacio-tiempo, tiene que influir o introducirse, asimismo, en el lenguaje, en su horizonte que es la música y, como absoluto, último y final horizonte, imposible de sobrepasar —por la estructura de nuestra inteligencia— en las matemáticas: la música es una ordenación del tiempo, pero es, asimismo, por la organización de éste una ordenación del espacio con el que el tiempo convive; ambas son una misma cosa y en su manera de ser tiene que hallarse, de alguna forma, la manera de ser, asimismo, del fenómeno musical.⁶¹²

Asimismo, a la organización del metalenguaje musical sólo se podrá llegar a través de un sincretismo, fruto de una derivación estructural a partir de una partícula tal y como Soler ha derivado su sistema armónico a partir del *acorde de Tristán*, una organización que define como “síntoma”, en razón de unos contenidos que trascienden el ámbito de la sintaxis musical, y al que llegó en su obra al abandonar paulatinamente el uso del dodecafonismo.⁶¹³

En ella la forma fuga es decisiva, en la medida en que es capaz de manifestar las características que la física moderna ha descubierto respecto al espacio-tiempo. Y en esto anticipándose a ellas, ya que desde su impulso inicial ligado al nacimiento de la polifonía occidental y a lo largo de su propia evolución histórica autónoma, se hace patente una íntima y compleja administración del tiempo:

Occidente (...) a mediados de la alta edad media, en los comienzos de la edad teológica, descubre la intimidad del misterio temporal y siente la necesidad de “detener el tiempo”, modificarlo, darle forma y petrificarlo mediante la simultaneidad de diversos fenómenos musicales, relacionados entre sí y, al mismo tiempo, autónomos.⁶¹⁴

⁶¹² SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, p.386.

⁶¹³ SOLER, Josep. “Paralelo a la evolución” en *Escritos sobre música...*, p. 465.

⁶¹⁴ SOLER, Josep. *Fuga, técnica e historia...*, p.76.

Soler hace referencia en este sentido a la compleja estructura temporalizadora y a la obra de Bach como desarrollo histórico más elaborado de esta forma. La organización formal es para él análoga a la manipulación que tiene lugar en el discurso fílmico. De este modo, elabora un análisis de los cuarenta y cinco segundos a lo largo de los cuales tiene lugar el asesinato de la protagonista de *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock, bajo el enfoque del procedimiento contrapuntístico, siguiendo correspondencias con las partes de una doble fuga:

- *Sujeto*: La sangre (Tema 1) y el cuchillo (Tema 2).
- *Contrasujeto*: El cuerpo humano.
- *Clímax*: El agua mezclada con la sangre precipitándose hacia el desagüe.
- *Coda*: el giro de la cámara de derecha a izquierda, en el sentido inverso al giro del agua y la sangre (*clímax*):⁶¹⁵

Se ha abierto el difusor de la ducha, el agua se abre sobre quien la ha abierto: pero acecha la amenaza de las complejas interferencias por las que el agua vendrá a teñirse de sangre: el tempo del tiempo se acelera, los diversos tiempos se mezclan; los objetos que constituyen los contrasujetos, el cuchillo, la cortina de la ducha, los anillos que la sostienen y que se rompen, todo converge, implacable, hacia la imagen de la muerte física –un solo plano en el que el cuchillo se clave en el vientre de la protagonista (...) y, allende la muerte, la imagen, arquetípica, válida para todos nosotros, del difusor incesante e indiferente (portador del sonido del agua) y el elipse del desagüe (nunca enfocado en su absoluta redondez: esto sólo sucede con el difusor –excepto el último plano, de lado–); y en el desagüe se desliza, se engulle, la sangre y el agua que parecen conformar, dibujar de alguna forma, esta nueva muerte.⁶¹⁶

A partir de este análisis, Soler pone el énfasis en la manipulación del tiempo que tiene lugar en la fuga, para argumentar en favor de la analogía:

En la fuga ocurre el mismo hecho; allí coexisten tiempos distintos en los que el mismo tema se nos ofrece en su primera forma mientras que transcurre, a la par, otra forma de sí mismo en la que el tiempo ha sido dilatado en extremo o bien ha sido

⁶¹⁵ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, pp.121-124.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p.128.

disminuido o invertido; en otro momento –o en el mismo momento –se le obliga a retroceder en el suceso temporal, e incluso retroceder en su forma inversa: así podríamos definir la fuga como una estructura del tiempo en la que éste ha sido afectado por manipulaciones diversas.

Ello hace que el redescubrimiento de la obra de Bach y la revitalización de la fuga –pese a recibir escasa o nula atención por parte de la música contemporánea– sea el punto de partida de una síntesis hacia la cual apunta la hipótesis de un futuro metalenguaje musical, en la medida en que constituye una organización temporal fruto de la conciencia que incorporando (y anticipando, como hemos visto) las nociones de la física moderna en relación al espacio-tiempo, persigue la detención de la Segunda Ley de la Termodinámica,⁶¹⁷ aquella que gobierna el mundo físico sometido al tiempo como cifra del cambio y la destrucción.⁶¹⁸

No deja de ser curioso que la forma fuga, ya extraña y sin interés para los músicos de su momento –y para los de ahora–, fuese precisamente, por la complicación de su escritura, aquella que más toca la estructura temporal, aquella a la que, de una u otra forma, más o menos sofisticada, se le podrían aplicar determinadas ideas de la física actual; la forma más “pasada de moda” es la que permite las manipulaciones más complejas y las aproximaciones más notables de la música a la *física* (...) pensamos que dentro del acaecer musical de unas determinadas obras (...) suceden, sin que podamos darnos cuenta (...) una serie de “sucesos”, concéntricos y derivados del punto básico, que es la obra musical: y estos sucesos, por su propia vida y lógica interna, no comprensible ni aprehensible por el ser humano, están organizados de manera en extremo compleja; preparan el futuro de la manifestación de la música como horizonte del lenguaje y establecen lazos entre unas obras y otras (...) establecen estos lazos inaprensibles y que siempre desconoceremos aunque podamos intuirlos, para que, con extrema lentitud, si es posible y puede llegarse a tiempo, se vaya formando (...) esta nueva ordenación y se configura la síntesis de un nuevo

⁶¹⁷ Recordemos, en su enunciado original: “La cantidad de entropía del universo tiende a incrementarse en el tiempo”. *Vid.* Capítulo 4, apartado 4.1. “Cuestiones preliminares”.

⁶¹⁸ Tal y como se encuentra en la clásica definición de Aristóteles, vinculando el tiempo al cambio, entendido como medida del movimiento, cifra de la destrucción: “porque el tiempo es, por sí mismo, más bien causa de destrucción, ya que es el número del movimiento, y el movimiento hace salir de sí a lo que existe” (ARISTÓTELES. *Física*, IV, 221b: 3).

lenguaje, horizonte en el que las diversas apreciaciones y concepciones del tiempo queden todas ellas englobadas y fijas.⁶¹⁹

Si para Soler toda forma musical es una organización del tiempo que persigue la destrucción del tiempo,⁶²⁰ la fuga, en tanto organización más desarrollada, debe ocupar un lugar central en una tendencia histórica que trasciende la propia historia de la música y nos revela el estatus ontológico de la música y el metalenguaje musical como su límite histórico en el pensamiento de Soler, caracterizado por la necesidad “de que el tiempo sea un primer horizonte para el ser y, a través de la música, venga a ser el último horizonte y lenguaje: horizonte final y totalmente conclusivo”, de modo que:

Los músicos que han sido más sensibles a esta operación, sin ellos saberlo y quizá sin nunca imaginarlo, fueron puestos en movimiento y de ellos se deslizaron las obras que debían juntarse y situarse en su determinado lugar, para poder así facilitar y abrir paso a la intención final, a aquello que es el último motivo de la existencia de este arte: la asunción, la absorción del tiempo por el lenguaje de la música y el definitivo establecerse en ella de aquellas maneras de pensar el lenguaje y ponerlo en obra.⁶²¹

Por esa razón, el metalenguaje musical encuentra en la obra de Bach un esbozo de la evolución lógica que seguirá; no por la complejidad de su estructura, sino por su articulación en un discurso, en un *logos*, cosa que sí es única en la historia de la música:

No, precisamente, por la extrema complejidad de sus fugas en general y su contrapunto en particular –otros músicos anteriores a él, Machaut, los compositores del *Ars Subtilior*, los Flamencos, etc. usaron, asimismo, de estructuras extremadamente complicadas y de una sofisticación máxima– sino por su manejo de estructuras tan articuladas como expresión del discurso que podemos decir que la estructura viene a ser idioma y es, en sí, expresión de algo que se nos debe decir y

⁶¹⁹ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, pp. 125 y 126.

⁶²⁰ Cuestión de largo recorrido a la que nos dedicamos más adelante, puesta en relación con la filosofía de la mente en la obra de Penrose.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 135.

sólo se nos puede decir, por su misma esencia, a través de esta estructura determinada y no de otra.⁶²²

La estética de Soler asume dos cuestiones como históricamente decisivas tras la primera mitad del siglo XX (y asumiendo la segunda mitad como una deriva que ha perdido el sentido histórico y se ha desintegrado en una multiplicidad insustancial), dominada en la física por el nacimiento de la Teoría de la Relatividad y la Mecánica Cuántica y en la historia de la música por la a-tonalidad: la crisis del significado, del paradigma logocéntrico, el distanciamiento de lenguaje y mundo (la inadecuación del primero para dar razón del segundo) y la matematización de la significatividad en las ciencias, frente a un lenguaje que se diluye en ecuaciones. En la hipótesis del metalenguaje musical se concentran el problema lingüístico y trascendente.

En primer lugar, Soler sostiene que el compositor es un fundador de lenguaje cosa que como veremos, le permite introducir la hipótesis del metalenguaje musical en su filosofía de la historia. Para caracterizar esa figura, recurre a Roland Barthes y la noción de *logoteta* (“fundador de lenguas”) analizada en la obra de Sade, Fourier y Loyola. Más allá de la disparidad en sus contenidos y propósitos, en esa *logotesis* que consiste en fundar un lenguaje nuevo, las operaciones que según Barthes comparten los tres autores son: aislarse, articular, ordenar y *teatralizar*.⁶²³ Soler atiende especialmente a algunos aspectos en el apartado que el autor dedica a Ignacio de Loyola como logoteta en los *Ejercicios espirituales*.⁶²⁴ Barthes los aborda como un texto múltiple; es decir, una estructura de sentido integrada por cuatro textos que encadenan su recepción y transmisión:

⁶²² SOLER, Josep. *Tiempo y música...*, p.414.

⁶²³ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Cátedra. Madrid, 2010 (2ª ed., 1ª ed., 1997), pp.10-12. La última de las operaciones los lleva más allá de la mera creación de una retórica y desplaza sus obras del concepto de lenguaje y signo a la categoría de *Texto*, una producción de sentido que reivindica abordar no como *objeto intelectual*, sino como *objeto de placer* (Vid. BARTHES, Roland. *El placer del texto. Lección inaugural*. Siglo XXI. Madrid, 2007) que nos permite la coexistencia con el autor, en sintonía con la última etapa en la producción de Barthes, distanciada de una primera más ligada al estructuralismo y la lingüística de Ferdinand de Saussure.

⁶²⁴ A su interés netamente intelectual cabe añadir el factor biográfico de Soler, alumno durante años en los Jesuitas de Caspe (experiencia omnipresente y traumática en su vida) donde conoció la figura de Ignacio de Loyola –fundador de la Compañía de Jesús– y los *Ejercicios*, sin llegar a conocer en aquél momento el

- I. Texto Literal (el que Ignacio dirige al director del retiro)
- II. Texto Semántico (el que el director dirige al ejercitante)
- III. Texto Alegórico (el que el ejercitante dirige a la divinidad)
- IV. Texto Anagógico (el signo liberado por la divinidad)

En dicha estructura, las dos incertidumbres que Barthes descubre en la interlocución entre *director-ejercitante* (II) y *ejercitante-divinidad* (III) hacen que califique el texto múltiple de los *Ejercicios* como “dramático”:

El drama es el de la interlocución; por una parte, el ejercitante es como un sujeto que habla sin conocer el final de la frase que está diciendo; vive la incompletud de la cadena hablada, la apertura del sintagma, está separado de la perfección del lenguaje, que es su cierre asertivo; y por otra parte, el fundamento mismo del habla, la interlocución, no le es dado, debe conquistarlo, inventar el lenguaje en el que deberá dirigirse a la divinidad y preparar su respuesta posible: el ejercitante debe aceptar el trabajo enorme y sin embargo incierto de un constructor de lenguaje, de un logotécnico.⁶²⁵

La caracterización del ejercitante en Barthes (que él mismo compara con la preparación del escritor como “forma mágica de conjurar su afasia nativa”⁶²⁶), es absolutamente operativa para el compositor en Soler; la figura así descrita por Barthes de Ignacio como *logoteta*, se corresponde con la figura del compositor para Soler en dos sentidos; por su procedimiento que consiste en *organizar y establecer un lenguaje*, y por el carácter trascendente de su actividad, basado en un *lenguaje de la interrogación*.

Respecto al primer sentido, lo que permite esa *logotesis* es según Barthes, la imaginación definida como “la energía que permite fabricar un lenguaje cuyas unidades serán *imitaciones*, pero en ningún caso imágenes formadas y almacenadas en algún lugar de la

libro de donde proceden, como sucede con todo ejercitante (*Vid.* Primera Parte, Capítulo 3: “Josep Soler. Vocación, oficio y pensamiento”).

⁶²⁵ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola...*, p.58.

⁶²⁶ *Ibid.*, p.59.

persona”⁶²⁷ y en la medida en que consiste en una “energía de la palabra” y una “producción de un sistema formal de signos” tiene principalmente un poder negativo que aleje, excluya, todo lo que impida el establecimiento de dicho lenguaje. Así, los protocolos previos a la invención del lenguaje en los *Ejercicios* se basan en el *vacío lingüístico*; el aislamiento, la exclusión y una organización temporal que absolutamente ocupada por el código propuesto, aleja todo lenguaje ajeno que podría interferir en esa creación del lenguaje. Soler asume esa definición de imaginación y su estrecho vínculo con la logotesis, la creación de lenguaje, afirmando que “la imaginación produce las formas de cosas desconocidas y el poeta les da un nombre: les da una esencia por la voluntad y una forma por su capacidad de recibir impulsos de lo más oscuro y convertirlos en *formas*”.⁶²⁸ En este sentido, la descripción del poeta y el músico como constructores de lenguaje, encargados de “establecer las bases la organización de un lenguaje”, sigue la misma lógica en el pensamiento de Soler:

El *ejercitante* –el poeta– tiene que, en un grado mucho más importante de profundización, conseguir un vacío de emociones, de imágenes y, muy en especial, de lenguaje: esta semiofanía deseada debe consumirse en el “vacío, espacio anterior del esperado advenimiento”: para enriquecerse hay que vaciarse y desnudarse, y en el oscuro paisaje sin figuras de lo más profundo podrá ir desgarrando, subiendo hacia la superficie, mediante esta operación “de exclusiones”, aquella nueva estructura de lenguaje con la que podrá hablar y ser –que es lo mismo– (ya que al ser pensada como pensamiento, la obra de arte se confunde con su existencia) la obra resultante de la labor del “artesano”, del poeta.⁶²⁹

Respecto al segundo de los sentidos, Barthes sostiene que el ejercitante pone en práctica un lenguaje de la interrogación basado en la *mántica*⁶³⁰. La estructura de interrogación en la mántica que describe Barthes presupone una respuesta; el signo de Dios interviene en

⁶²⁷ *Ibid.*, p.65.

⁶²⁸ SOLER, Josep. “Sobre la imaginación” en *Escritos sobre música...*, p.352.

⁶²⁹ *Ibid.*, p.335.

⁶³⁰ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola...*, p.88. Una mántica que nos remite al arte adivinatorio de los oráculos, manifestación cultural de la figura griega del Destino materializada tanto en la tragedia clásica, como en el *arkhé* ya secularizado en los presocráticos.

el aparato lingüístico,⁶³¹ aunque sea en última instancia en forma de *respeto* como aceptación del silencio de Dios, transformando “la carencia de signo en signo”, de modo que “transformado en significado, el vacío divino ya no puede amenazar”.⁶³² La articulación de pregunta-respuesta en los *Ejercicios* mantiene también una analogía con el proceso de creación que describe Soler. Para Soler sin embargo, en el caso del compositor ésta siempre desemboca en la angustia de una pregunta sin respuesta, que sin embargo debe presuponer la respuesta como última posibilidad, una posibilidad que se mantiene fuera de la historia, porque conllevaría su consumación y por lo tanto, su final. No hay aceptación del silencio divino, y ese vacío no deja (ni debe dejar) de ser amenazante, lo que en definitiva es lo que hace posible el encadenamiento histórico de la música y el arte, en lo que constituye una suerte de transmisión de *silencios angustiantes*. La angustia es de nuevo una disposición afectiva fundamental en el pensamiento de Soler, que al mismo tiempo que temporaliza y hace posible la historia del arte, impide la petrificación en una imagen cultural y artística reconfortante que se coagule en una afirmación:

Esta operación en la que se construye un lenguaje implica la conciencia de qué se dice y a quién se dice y no sólo esto; la obra de arte, como función dadora de angustia, imperfecta muestra e imagen, símbolo, de lo oculto, exige por la fuerza de su presencia, por lo ambiguo de su paso y la dificultad de aprehenderla, la preparación de una respuesta posible ante la presencia de su intento de diálogo.⁶³³

Asimismo, el lenguaje de la interrogación que Soler traslada desde los *Ejercicios* al proceso de creación artístico, convoca forzosamente la dimensión trascendente; existe en efecto, una relación entre el hombre y lo divino, en la medida en que el artista como fundador de lenguaje permite que tenga lugar una interrogación (simbolizante-presencia) y una respuesta (simbolizado –ausencia) en forma de silencio (silencio divino):

La falta de respuesta, la falta de signo, se consideraba, y así lo consideramos, como un otro signo que envuelve la pregunta, la hiela con su sola presencia y nos devuelve

⁶³¹ Manifestándose en el cuerpo mediante las lágrimas, el sonido de la *loqüela* externa, las sensaciones cinestésicas... (BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola...*, p.91)

⁶³² *Ibid.*, p.92.

⁶³³ SOLER, Josep. “Sobre la imaginación” en *Escritos sobre música...*, pp. 331 y 332.

el objeto inmenso que interroga para que pueda proseguir su operación: no hay lenguaje para contestar porque aquel que podría serlo aún está por venir y siempre, por ahora, hasta una inimaginable transformación de nuestro propio lenguaje (...) está en la espera hasta la última y final degradación del signo de nuestro lenguaje actual y su elevación, divina metamorfosis, a un supralenguaje en el que podamos interpretar y conocer determinadas respuestas.⁶³⁴

En este sentido, subyace la idea de que la garantía del lenguaje artístico y la historia del arte es la *presencia* de una *ausencia* (teológica).⁶³⁵ El silencio cada vez más agudo ante la insistente interrogación que implica cada obra. Existe el signo aún, porque existe la pregunta, y ésta porque existe la posibilidad de respuesta, que es el silencio. De este modo, en el pensamiento de Soler existe una afirmación de la trascendencia como intento de superación del nihilismo, inevitable para que el signo artístico mantenga su potencia simbólica.⁶³⁶

Por lo tanto, en la interlocución constante a través del texto múltiple que analiza Barthes, Soler centra su atención en el semántico (entre director y ejercitante) y alegórico (entre ejercitante y divinidad), identificando *ejercitante* y *poeta*. Más allá de esta identificación y de las coincidencias que hemos señalado, su ensayo “Sobre la imaginación” es en muchos momentos casi una paráfrasis del texto de Barthes. Sin embargo, Soler da un paso más, subrayando en él un aspecto de relevancia para entender la hipótesis del metalenguaje musical:

Para Ignacio, insiste Barthes, lo más importante es la estructura del tiempo y su organización no sólo como pasado ya realizado o futuro que debe llegar, sino como superposición de planos en los que, en el presente del ahora, ya estoy pensando y

⁶³⁴ SOLER, Josep. *J.S. Bach. Una estructura...*, p.141.

⁶³⁵ STEINER, George. *Presencias reales*. Destino. Barcelona, 2007, p.139. Steiner critica el nihilismo al que conduce lo que denomina una contra-teología de la ausencia deconstruccionista y postestructuralista (*Ibid.*, p.140) A ella le atribuye la separación de ética y estética. Según Soler, las posvanguardias han asumido esto olvidando la dimensión ética, lo que en última instancia imposibilita la misma estética.

⁶³⁶ La hipótesis del metalenguaje musical como superación del lenguaje, le impide desembocar en una actitud cercana a la de la deconstrucción derrideana, que disuelve el lenguaje para hacer aparecer una “escritura originaria”. Su intento de escapar al *logocentrismo* que diagnostica Derrida como veremos, a través del metalenguaje musical, es en Soler diferente.

viviendo el que vendrá antes de que haya transcurrido aquel momento que sentimos y consideramos como *presente*: es un “ya incesante”.⁶³⁷

Lo que señala Barthes es que en los *Ejercicios* se procura evitar el intersticio temporal mediante una sofisticación lingüística que llega a la superposición temporal, vaciando el tiempo con constantes “operaciones de espera”. Para esto es fundamental la organización del tiempo como un “ya incesante”. Soler señala aquí la importancia de la estructura temporal en la medida en que define la música como “tiempo organizado” (que en última instancia consigue su destrucción⁶³⁸), y en que la sofisticación lingüística que exige el pensamiento, vendrá protagonizada como hemos dicho por el metalenguaje musical. Éste constituye una superación del lenguaje verbal, frente a la degradación del signo de nuestro lenguaje actual.

Por esa razón, Soler considera la música como un objeto de “semántica límite” al que tiende el lenguaje humano.⁶³⁹ La referencia al concepto de la *semántica* podría conducirnos a pensar que la hipótesis surge de un enfoque semiótico. Pero no es así; no encontramos en sus ensayos una descripción de los procesos de creación de significado en la música. Su interés se sitúa en una dimensión que está más acá de todo análisis semiótico, como sombra de la misma significación.⁶⁴⁰ Asumiendo la asemántica del signo musical,⁶⁴¹ que en la confluencia con el lenguaje matemático de las ecuaciones puede llegar a constituir una semántica regida por una racionalidad distinta al *lógos*, Soler

⁶³⁷ SOLER, Josep. “Sobre la imaginación” en *Escritos sobre música...*, p.335.

⁶³⁸ SOLER, Josep. *Tiempo y música...*, p.369 y ss. De dicha “Destrucción del tiempo” en el pensamiento de Soler nos detenemos en el primer capítulo de la Tercera Parte.

⁶³⁹ *Ibid.*, p.387.

⁶⁴⁰ Por otra parte, su enfoque no se integra en ninguna corriente tradicional de análisis en el campo de la musicología (estructuralismo, teoría de la recepción, corrientes hermenéuticas, fenomenológicas...), sino que más bien se nutre de distintas corrientes de pensamiento para redefinir el propio acercamiento al fenómeno musical y su lugar en una ontología del arte.

⁶⁴¹ Asemántica, pero no irracional para Soler: “¿No podría la música tener una importancia superior al habla por la *palabra* (*lógos*, razón básica) que de ella se desprende, allende cualquier semántica, así como su profundo silencio con los que puede enfrentarse serenamente a la, muchas veces, esquemática y desvalorizada palabra humana o, contra sus silencios, hechos muchas veces de impotencia para decir alguna cosa y, asimismo, contra la feroz palabrería que ahoga las razones que podrían explicar y describir sus fondos auténticos y humanos?” (SOLER, Josep. *Musica enchiriadis...*, p.266).

parte de la base numérica de la música y la vincula a una intuición matemática que permita traspasar los límites de la razón, para argumentar en favor de su hipótesis:

Los números son palabras codificadas; sólo tenemos ideas, palabras y textos que puedan definir y señalar nuestros conocimientos y la descripción de éstos: pero los números son, también, signos que han sido codificados por y a través de las palabras. Aunque, los números, por su naturaleza, están allende el mecanismo humano de pensar, sintetizar, deducir y escribir; son *objetos*⁶⁴² que se nos entregan y, con vida propia, acceden a nuestro interior para ser moldeados por el tiempo y ser, de nuevo, entregados al exterior: los números y la obra de arte establecen la relación más directa y exacta del hombre con lo que no es humano y que, por algún motivo, allende la razón y nuestra lógica humana, entran dentro de nosotros, de nuestra consciencia; allí fructifican y su don se objetiviza como obra o como teoría, función, teorema, etc.⁶⁴³

Ciencia, matemática y arte se objetivizan en la consciencia. Y en este sentido, Soler intuye que es en la investigación sobre la consciencia donde puede unificarse relatividad y cuántica,⁶⁴⁴ en la medida en que a partir de su definición se pueda construir una Teoría Unificada como la que se persigue la física moderna, aquella que integraría todas las interacciones conocidas armonizando la existencia de la mecánica cuántica con la relatividad general y ofreciendo una descripción completa del Universo.

Asimismo, toda la historia de la música se reencuentra en el metalenguaje musical. Por esa razón, Soler vincula la historia de la música y el arte a una materialización del tiempo como creación, y en última instancia, a una lucha contra la entropía:

Las palabras...: el lenguaje, ¿es un intento de recobrar el tiempo perdido, de conservar el pasado y, así, abrirle el futuro? Si es de esta manera, el esfuerzo de Schoenberg, muy semejante al de Proust, sería el de mantener el pasado a través de renovar, ampliar y establecer un “nuevo” lenguaje: en él se podía salvar el fundamento que concede el pasado y abrir paso a la apertura que exige el futuro: el lenguaje sería, en este caso, un enorme esfuerzo para petrificar el pasado,

⁶⁴² Destacado en el original.

⁶⁴³ *Ibid.*, pp. 443 y 444, n.304.

⁶⁴⁴ SOLER, Josep. “Davies, Paul: *La mente de Dios*” en *Escritos sobre música...*, p.543.

envolviéndolo con la necesidad de conservarlo para que fecundara el futuro sin que su fundamento sufriera mal alguno; y la dificultad de traducirlo e integrarlo a nuestro inconsciente (y consciente) colectivo sería sólo un problema semántico que descifrar, serena y confiadamente, ya que los elementos son los mismos y sólo se han alterado las formas con las que son presentados y con las que ellos, de manera biológica, han ido evolucionando.⁶⁴⁵

La hipótesis del metalenguaje musical, integrada en la filosofía de la historia de Soler, es el lugar desde el que desafía la crisis del sujeto y la autoría diagnosticada desde la filosofía y la teoría literaria, acercando precisamente el autor a la obra, reconstruyendo el sujeto mediante el papel de la consciencia en la creación y la recepción musical, sin pagar por lo tanto, el nacimiento del receptor con una muerte del autor⁶⁴⁶ en todos sus aspectos.⁶⁴⁷

Como veremos más adelante, la música es una ordenación del tiempo fruto de la intervención de la consciencia; Soler basa su tesis en el establecimiento de *orden* frente al aumento de *desorden* (entropía), la introducción de la *simetría* en la *asimetría* temporal, o la *circularidad* en la *linealidad*. El metalenguaje de la música, entendido como lenguaje horizonte del lenguaje, es aquello que desafía y supera la precariedad ontológica de la existencia humana. En él encuentra Soler la culminación de sus preocupaciones por el estatus ontológico del arte y la música, su trascendencia y alcance metafísico que atraviesa toda su obra como pensador y como compositor.

⁶⁴⁵ SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.106.

⁶⁴⁶ BARTHES, Roland. "The Death of the Author". *Aspen. The multimedia magazine in a Box*, nº 5+6, 1967.

⁶⁴⁷ Aunque comparta algunas de las características a las que Barthes hace referencia, como puede ser la no centralidad de los aspectos biográficos o fácticos de lo que denomina un "autor externo" en el acercamiento a una obra. Si bien la identidad del autor no es relevante en este aspecto, para Soler como hemos visto, el contexto histórico es esencial en la recepción y lectura. Por otra parte, la centralidad que como se verá le otorga a la conciencia, nos conduce a advertir una determinada reconstrucción de la identidad del autor en la concepción de Soler –diferente a la que emprenderá Barthes, quien revisará años más tarde la postura planteada en "La Muerte del Autor", en una suerte de "retorno del autor" (BARTHES, Roland. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Siglo XXI. Buenos Aires, 2005, p.276).

Integrada en una historia de la música en paralelo con la historia de la ciencia, la hipótesis del metalenguaje musical también apunta a la revitalización de una tradición hermenéutica construida desde una fuerte consciencia histórica y con un especial énfasis en la dimensión ontológica, para impedir que la estética se convierta en enumeración historicista y la hermenéutica en arqueología.⁶⁴⁸ La historia de la ciencia, como hemos visto, tiene una repercusión fundamental para la historia de la música y el arte que sea sensible a las transformaciones de aquella. El metalenguaje musical, como aspiración que Soler propone poniendo en diálogo ciencia, música y pensamiento, dota de tensión temporal y por lo tanto de narratividad a la historia del arte (frente a las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX, en su opinión producto de una comprensión superficial de la historia que amenaza con desintegrarla), ofreciendo en esa medida un objeto de lectura hermenéutica en un momento de debilitamiento de ésta.⁶⁴⁹

Este es el lugar del metalenguaje en la filosofía de la historia de Soler. Sin embargo, para una caracterización más precisa del mismo, necesitamos acudir a la obra de Penrose y la filosofía de la mente que desarrolla y de donde Soler deriva sus conceptos fundamentales. Estos nos descubrirán el papel central de la consciencia en la creación:

⁶⁴⁸ En este sentido, la hermenéutica constituye una mediación entre el hombre y lo divino, que permite el mantenimiento de la tradición y la vivificación de significado. Es coherente por lo tanto, con la lucha contra la entropía que describe la estética de Soler. Frente a la adición que prolifera, su filosofía de la historia profundamente interdisciplinar y atenta a la evolución del pensamiento científico, pretende oponer una narración (hermenéutica). Es decir, volver a ser continuadores de una tradición, frente a la mera sucesión actual. Para Soler, sólo entonces, podremos pensar de nuevo el lugar de la música en el arte, y el del arte en la historia. También el del humanismo en la civilización actual.

⁶⁴⁹ Análisis recientes como el de Byung-Chul Han —quien avisa que en la cultura occidental contemporánea la narración ha llegado al final, la continuidad temporal se ha quebrado y surge un tiempo discontinuo e indiferente basado en la simple presencia que denomina *disincronía*— ponen el énfasis precisamente en una pérdida de la conciencia de tiempo: “La *sensación* de tiempo (*sensation de temps*) no es una *conciencia* de tiempo. Le falta cualquier extensión temporal, que sería una capacidad constitutiva de la conciencia. Tiene lugar *antes* de la síntesis de la conciencia. No es un tiempo que *signifique* (*bedeutet*), sino un tiempo que *afecta* (*affiziert*) (...) Después del fin de la narración, el arte se vacía y se convierte en un arte de la pura presencia (...) El alma debe su existencia al *aistheton*, al acontecimiento sensitivo. Sin *aistheton* solo hay anestesia. La estética es un antídoto contra la amenazante anestesia” (HAN, Byung-Chul. *El aroma del tiempo*. Herder. Barcelona, 2015, pp.81 y 82).

Quizá la música y el lenguaje, en un lejano futuro, al que ella tiende, como las fórmulas finales que expresarán, quizá también, lo indecible (aquello que no puede decirse con palabras y quizá ni tan sólo con sonidos), están detenidas en su propio ensimismamiento. La consciencia, que de alguna manera y, por una operación propia de su ser, los contempla “desde afuera”, les da un carácter fluyente, con y como algo que nos parece un comienzo y un final; pero este fluir intemporal, precisamente porque no pertenece a la esencia propia del tiempo, hace del lenguaje y de sus últimos horizontes una singularidad del espacio-tiempo al que sólo la consciencia puede arrancar y fijar su “aspecto” fluido; es la consciencia la que, con su mecánica, “reduce el vector de estado” en esta determinada operación y lo eleva al nivel clásico que lo temporaliza y nos permite, con ello, hacerlo nuestro y proseguir, con él, nuestra búsqueda, consciente o no, de un lenguaje final.⁶⁵⁰

⁶⁵⁰ SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, p.387.

Tercera Parte: Ontología y Estética en el pensamiento de Josep Soler

Capítulo 1. Cosmología, Consciencia y Música: Hacia un metalenguaje musical

- 1.1. Ciencia y Consciencia. La propuesta de Penrose
- 1.2. La Consciencia Artística y Musical

Capítulo 2. Grecia y el pensamiento cristiano en la obra de Soler

Capítulo 3. *Dios, libertad y eternidad*. Espinosa en Soler

- 3.1. El Dios de Espinosa y el Dios de Soler
- 3.2. Libertad
- 3.3. Arte y Verdad, *sub specie aeternitatis*
- 3.4. El reencuentro de Espinosa en Schelling y Proust

Capítulo 4. El Ser en el instante del olvido. Heidegger y Soler

- 4.1. La Historia como olvido del Ser
- 4.2. Pensamiento, poesía y música en *la noche de los dioses*

1. Cosmología, Consciencia y Música: Hacia un metalenguaje musical.

1.1. Ciencia y Consciencia. La propuesta de Penrose

Soler se ha interesado por las investigaciones sobre la consciencia en general, y por el papel de la consciencia en la creación artística en particular. Muy influido por los ensayos del matemático y físico Roger Penrose, se podría decir que desde ellos construye su paulatino acercamiento a los conceptos fundamentales del pensamiento matemático y la física moderna a los que hemos hecho referencia, aproximación que culmina en los años noventa a partir de una lectura de *La nueva mente del emperador* (1989) y *Las sombras de la mente* (1994).

Parece que uno de los destinos históricos de la filosofía occidental haya sido, desde su origen, renunciar paulatinamente a cuestiones de las que se han ido ocupando los científicos, como sucede en el caso de la cosmología. Sin embargo, en el corpus de conocimientos científicos los problemas epistemológicos y ontológicos son problemas filosóficos que se hacen aún más agudos cuando el tratamiento científico de un fenómeno es reciente o recibe un nuevo impulso. Es lo que sucede con la *ciencia de la consciencia* (o *las ciencias de la consciencia*, puesto que la investigación exige de una colaboración interdisciplinar) desarrollada en las últimas décadas, que más allá de las implicaciones que pueda tener, revela problemas conceptuales de los que la filosofía se debe ocupar. Uno de ellos es, el de qué es la mente y cómo funcionan los procesos mentales. Se trata de cuestiones de larga tradición que se inscribirían en el campo de la filosofía de la mente y que —una vez aceptada su existencia— nos remiten a un antiguo debate entre dos grandes posturas: por un lado el *monismo*, para el que sólo hay una sustancia (identificación de cerebro y mente); por otro el *dualismo*, que defiende la existencia de dos sustancias, una material y otra mental (la cual no obedece a las reglas del mundo físico). El monismo tiene la dificultad de explicar la subjetividad de la vida mental, al no poder reducirla a una explicación física. El dualismo tiene dificultades para explicar la interacción entre lo material y lo mental, de manera que no puede dar razón de este “salto” entre dos sustancias heterogéneas entre sí.

Vinculado al problema de la mente se encuentra el fenómeno de la consciencia, cuyas formas reconocidas son fundamentalmente la *autoconsciencia* y la *consciencia de algo*. Desde el punto de vista que sostiene que todo el pensamiento es reducible a computación, a cálculo algorítmico, hasta aquel que afirma que para la comprensión del pensamiento consciente no son suficientes las explicaciones de la acción física del cerebro, se encuentra un abanico de posturas teóricas que van desde el *fisicalismo* hasta el *mentalismo*.¹ Estas cuestiones, lejos de reducirse al campo de la filosofía de la mente tienen implicaciones más amplias; éticas, gnoseológicas, biológicas... y de hecho, la mayoría de los problemas de la tradición filosófica occidental se podrían discutir desde el campo de la filosofía de la mente, cuyas coordenadas conceptuales están constituidas desde la modernidad en el sistema cartesiano (y el racionalismo moderno desde Leibniz, Espinosa o Malebranche) como momento fundacional.

Entre las principales cuestiones de la filosofía de la mente, de la que parte Penrose para desarrollar sus tesis –que tienen como hemos dicho, gran relevancia para el pensamiento de Soler– es aquella que se ocupa de la Inteligencia Artificial. Concretamente, el enfoque que apunta a la simulación computacional de los procesos mentales (es decir, a la posibilidad de que una máquina pueda de hecho, *pensar*) y de cuya revisión crítica parte Penrose tanto en *La nueva mente del emperador* como en *Las sombras de la mente* para exponer su teoría del conocimiento y su ontología, es heredero de la pregunta por el grado de mecanización del pensamiento. La cuestión tiene una larga tradición en el pensamiento

¹ PENROSE, Roger. *Las sombras de la mente...*, p. 26. Pese a describirlos para emplazar su posición, que tiene rasgos mentalistas y fisicalistas, Penrose considera ambos términos excesivamente vagos y evita utilizarlos. En su lugar, enuncia un punto de vista en el que se sitúa él mismo: “La acción física apropiada del cerebro provoca conocimiento, pero esta acción física nunca puede ser simulada adecuadamente de forma computacional”.

occidental que se podría rastrear entre otros, en Llull,² Pascal³ y Leibniz.⁴ En ella ya se apunta a una concepción del pensamiento basado en operaciones algorítmicas y procesos de combinación de símbolos. En este sentido, la “protocomputadora” concebida por el matemático Charles Babbage (1791-1871), la *máquina analítica* –pensada para resolver algoritmos y lejana antecesora de los ordenadores actuales–,⁵ tiene sus cimientos en aquella misma concepción. Desde el punto de vista teórico, el continuador de esta tendencia que mayor relevancia tiene para el tema que nos ocupa es Alan Turing (1912-1954), matemático interesado por la lógica y la mecanización de los procesos matemáticos. Turing fue alumno de Wittgenstein y éste influyó decisivamente en su concepción de las matemáticas.⁶ En cierto modo Turing despoja del bagaje metafísico la teoría wittgensteiniana, que piensa los vínculos lógicos de mente, lenguaje y mundo interpretando el pensamiento como un proceso abstracto, y traslada la ecuación entre los

² En el contexto de su apologética cristiana (aunque después se extendiera a todos los ámbitos del saber), Ramon Llull desarrolló una gramática simbólica y universal antecesora de la formalización moderna, mediante figuras y letras que simbolizaban la divinidad, el alma, o la Trinidad. Su aspiración era el establecimiento y exposición de todo el conocimiento humano derivado de un número determinado de principios, en la armonía de la unidad de razón y ciencia. Para articular dicha formalización, construyó lo que podemos definir como un sistema mecánico de razonamiento lógico, que mediante círculos concéntricos móviles, permitía combinaciones binarias de figuras generando definiciones de forma automática (Para un análisis detallado, en el que el autor hace referencia a las particularidades de la lógica luliana –no formal, sino ontológica– Vid. BONNER, Anthony. *L'art i la lògica de Ramon Llull. Manual d'ús*. Universitat de Barcelona. Barcelona, 2012).

³ Blaise Pascal diseñó en su juventud una calculadora concebida como “máquina aritmética” y bautizada después como “pascalina”, que mediante un engranaje mecánico permitía realizar operaciones. (GUIJARRO, Victor y GONZÁLEZ DE LA LASTRA, Leonor. *La quimera del autómatas mecánico: del calculador medieval a la máquina analítica de Babbage*. Cátedra. Madrid, 2010, p.133).

⁴ Gottfried Leibniz, inspirado desde una perspectiva teórica por la *mathesis universalis* (ciencia universal) y su *characteristica universalis*, la búsqueda de un lenguaje formal universal respaldado por el *calculus ratiocinator* como marco lógico universal, diseñó en 1673 la primera calculadora (*Staffelwalze* o *Stepped Reckoner*) capaz de realizar las operaciones aritméticas fundamentales, mediante un sistema mecánico basado en un cilindro dentado (WILLIAMS, Trevor Illtyd. *Historia de la Tecnología. Vol 5: desde 1900 hasta 1950*. Siglo XXI. Madrid, 1987, p.498).

⁵ COPELAND, Jack. *Alan Turing. Pionero de la era de la información*. Turner. Madrid, 2012, p.28. Para un estudio más detallado del papel de Babbage en la historia del pensamiento computacional, vid. COLLIER, Bruce y MACLACHLAN, James. *Charles Babbage and the engines of perfection*. Oxford University Press, 1998.

⁶ COPELAND, Jack. *Alan Turing...*, p.45.

tres elementos al campo de la programación construyendo una teoría de la computación antes de la existencia efectiva de los ordenadores. Concretamente en su influyente artículo de 1950 “Maquinaria de computación e inteligencia”⁷ se pregunta por la construcción de una máquina inteligente partiendo de la pregunta “¿pueden las máquinas pensar?”. Para ello basa su argumentación en la definición de lo que él entiende por un comportamiento inteligente (*intelligent behavior*) proponiendo el llamado *Test de Turing*, prueba teórico-experimental que intenta poner a prueba la inteligencia de una máquina en base a la observación de su comportamiento (si un testigo no es capaz de distinguir, tras una conversación con una máquina y con un individuo humano, cuál de ellos es una máquina o un humano, se concluye que aquella máquina *piensa*). Cabe recordar que cuando Turing publica su artículo la escuela que domina en el campo de la psicología teórica es el conductismo (*behaviorism*), que en la medida en que se interesa exclusivamente por los datos de entrada en el cerebro (*input*) y el resultado de salida o respuesta (*output*) – equiparando así el *comportamiento* a la *estructura*– ofrece un gran respaldo argumentativo a la Inteligencia Artificial.

En este sentido, las críticas contra el concepto de Inteligencia Artificial y contra la validez del Test de Turing, tienen un importante alcance teórico en la medida en que discuten sobre el mismo concepto de consciencia y actividad mental. Contra el mismo concepto de Inteligencia Artificial se ha señalado en alguna ocasión el abuso terminológico que supone, al precio quizás de degradar o bien presuponer un determinado concepto de “inteligencia”.⁸ La objeción más conocida a los presupuestos teóricos del Test de Turing es la de John Searle,⁹ intentando combatir la perspectiva de lo que denomina *Inteligencia Artificial fuerte* (*strong Artificial Intelligence*) con el experimento mental de la “habitación china” –del cual Penrose se sirve para desarrollar su postura–¹⁰, en el que concluye que aunque una máquina supere el Test de Turing ello no demuestra que pueda pensar. El experimento pone de manifiesto que la máquina traduce a nivel funcional de la misma forma que un ordenador procesa símbolos sin entenderlos, de manera acrítica,

⁷ TURING, Alan. “Computing machinery and Intelligence”. *Mind. A quarterly review of psychology and philosophy*. Vol. LIX, nº 236, October, 1950, pp. 433-460.

⁸ GÓMEZ PIN, Víctor. *Entre lobos y autómatas. La causa del hombre*. Espasa. Madrid, 2006, pp. 54 y 245.

⁹ SEARLE, John R. “Minds, brains, and programs”. *Behavioral and Brain Sciences*. Vol. 3, nº3, Cambridge University Press. September, 1980, pp.417-424.

¹⁰ PENROSE, Roger. *La nueva mente del emperador...*, p.51.

porque no tiene una representación de dichos símbolos (en el caso del experimento de la “habitación china”, que se comporte *como si* supiera chino no quiere decir que sepa efectivamente chino). Es decir, procesa de manera *sintáctica*, sin tener una dimensión *semántica*, lo que significa que para Searle hay una simple simulación de los procesos mentales y no una duplicación efectiva.

Todo esto es importante porque Penrose aprovecha las derivaciones teóricas de la crítica a la Inteligencia Artificial para desarrollar su propia concepción de la mente. Su punto de partida es un rechazo a la posibilidad de una simulación computacional de los procesos físicos que generan la consciencia. Sostiene que si bien existe la computabilidad a nivel neuronal (la verificación de forma algorítmica¹¹), ésta no es suficiente para explicar la consciencia, a diferencia de lo que defiende la *Inteligencia Artificial fuerte*, que reduce la actividad mental a un procedimiento algorítmico. Penrose respalda su argumentación en el Teorema de Gödel,¹² partiendo de él como lo había hecho John Lucas pero no para apoyar el *mentalismo*¹³ sino para demostrar que existen operaciones mentales –algunos juicios matemáticos tal y como demuestra dicho teorema– de carácter no algorítmico,¹⁴ es decir no computables (argumentación que utiliza para acercarse a la pregunta acerca de si es posible describir el cerebro en términos de una estructura matemática

¹¹ Penrose utiliza el término *algoritmo* en sentido amplio como sinónimo de *computación* (PENROSE, Roger. *Las sombras de la mente...*, p.32) y a su vez dicho *algoritmo* o *computación* como la acción de una máquina de Turing, es decir, un ordenador matemáticamente idealizado (teoría a la que Turing llegó procurando describir los procesos algorítmicos), cuestión que ya detalla en el segundo capítulo de la *Nueva mente del emperador* (PENROSE, Roger. *La nueva mente del emperador...*, p.67 y ss.). En esto seguiremos a Penrose durante todo el capítulo, ya que nos interesa especialmente clarificar su postura y las implicaciones que se derivan de ella para el pensamiento de Soler, sin perdernos en los vericuetos de las ciencias de la consciencia o la filosofía de la mente que exceden nuestro propósito.

¹² Tal y como hemos expuesto en la Segunda Parte, nos referimos al Teorema VI de Gödel, desarrollado en 1931 en el artículo de Kurt Gödel “Sobre sentencias formalmente indecidibles de *Principia mathematica* y sistemas afines”, donde demuestra que todos los sistemas formales de la matemática son necesariamente incompletos, y que la consistencia de un sistema es indemostrable desde dentro del mismo, es decir, con los recursos que ofrece dicho sistema.

¹³ PENROSE, Roger. *Las sombras de la mente...*, p. 65. Como hemos dicho antes, el *mentalismo* entendido como una de las dos grandes posturas teóricas –no las únicas sino las más alejadas entre sí– junto al *fisicalismo* en relación al grado de computabilidad del pensamiento consciente y el estatuto ontológico de la mente.

¹⁴ PENROSE, Roger. *La nueva mente del emperador...*, p. 593.

computable). Y lo hace en combinación con las ideas de Turing, aplicando la formulación del Teorema de Gödel a sistemas formales que contienen las operaciones algorítmicas de una máquina de Turing, en la medida en que los argumentos de Turing y de Gödel son cercanos en las implicaciones que desea deducir.

El enfoque inicial de Penrose es por lo tanto, matemático. Parte del concepto de algoritmo en términos de la máquina de Turing cuyo origen se encuentra en el *Entscheidungsproblem* (“problema de decisión”) propuesto por David Hilbert a principios del siglo XX mediante el cual planteaba la cuestión de si era posible hallar un procedimiento algorítmico que decidiera la verdad o falsedad de una proposición dada, y por lo tanto un instrumento para resolver todos los problemas matemáticos alcanzando una fundamentación axiomática de la matemática. Hubo varias propuestas para resolver el problema de Hilbert; dos decisivas para lo que nos interesa son la de Alonzo Church y la del propio Turing, que respondían de forma negativa a la posibilidad que planteaba Hilbert. Ambos demostraron, cada uno de manera diferente, que el *Entscheidungsproblem* era irresoluble, de modo que no existe (ni puede existir) un algoritmo para decidir la verdad o falsedad de una proposición matemática, cuya validez necesita de factores externos. La coincidencia de ambas se resume en la denominada Tesis de Church-Turing, que afirma la equivalencia entre el procedimiento algorítmico y una máquina de Turing.¹⁵ Penrose se apoya por lo tanto en la Tesis de Church-Turing, así como lo hará en el grado de computabilidad de los números *numerables* y el de no computabilidad de los números *reales*, para demostrar la objetividad matemática del concepto de computabilidad. Y de ese modo, describir la relación entre matemáticas y realidad, que atañe como veremos a la cuestión sobre la mente. En primer lugar, Penrose afirma que pese a que las magnitudes físicas proceden de los números reales, éstos son una idealización matemática y la relación entre ellos y la realidad física es indirecta.¹⁶ A continuación y tras mostrar la relevancia ontológica de los objetos matemáticos, Penrose recurre a los números *complejos* –una extensión de los reales– y al *Conjunto de Mandelbrot*,¹⁷ como ejemplo de sistema y estructura respectivamente que tienen una

¹⁵ *Ibid.*, p.93.

¹⁶ *Ibid.*, p.145.

¹⁷ Como indicamos en el Capítulo 4 de la Segunda Parte, se trata de un caso de conjunto fractal, Los fractales son objetos geométricos existentes en la naturaleza basados en la iteración matemática (repetición recursiva

realidad autónoma e intemporal (platónica) descubierta y no inventada por los matemáticos.¹⁸

Tras este acercamiento ontológico, el autor aborda desde una perspectiva epistemológica las nociones de verdad, demostración e intuición en la matemática. Para esto retoma la propuesta de Hilbert en un horizonte histórico más amplio que arranca en el siglo XIX e incluye a Gottlob Frege¹⁹, Bertrand Russell y Alfred N. Whitehead.²⁰ El Teorema de Gödel, en diálogo con todos estos trabajos, deshace poco después sus pretensiones como hemos dicho anteriormente. Gödel comienza haciendo referencia a que “el progreso de la matemática hacia una exactitud cada vez mayor ha llevado a la formalización de amplias partes de ella, de tal modo que las deducciones pueden llevarse a cabo según unas pocas reglas mecánicas” y que en el caso de sistemas como los *Principia Mathematica* de Russell y Whitehead “son tan amplios que todos los métodos usados hoy en la matemática pueden ser formalizados en ellos, es decir, pueden ser reducidos a unos pocos axiomas y reglas de inferencia”²¹ para demostrar después que esto no es así, sino que todos los sistemas formales contienen proposiciones cuya verdad o falsedad es indemostrable con sus propios medios.²² Esto implica que todos los sistemas axiomáticos de la matemática

y autogeneración de una función) que escapan tanto a la geometría euclidiana como al esquema topológico de coordenadas cartesianas.

¹⁸ *Ibid.*, p.155. No sólo a ellos. Penrose también hace referencia a las importantes desviaciones de la geometría euclídea fuera de nuestra experiencia cotidiana empírica, poniendo de manifiesto la desvinculación de objetos matemáticos y experiencia física, siguiendo la consideración de Platón de que “los objetos de la geometría pura (...) sólo se realizaban aproximadamente en el mundo de las cosas físicas reales. Los objetos matemáticamente precisos de la geometría pura no poblaban este mundo físico sino un mundo diferente: *el mundo ideal de Platón* de los conceptos matemáticos.” (*Ibid.*, p.242).

¹⁹ Padre de la lógica contemporánea, uno de sus propósitos decisivos fue el de proporcionar a la aritmética fundamentos lógicos hasta derivar la primera de los segundos, especialmente en su *Die Grundlagen der Arithmetik* (1884) –“Los fundamentos de la aritmética”–.

²⁰ Russell y Whitehead desarrollaron en *Principia Mathematica* (1910-1913) –en debate con la propuesta de Frege para ofrecer fundamentos a la matemática haciendo uso de los instrumentos de la lógica formal e intentando superar sus contradicciones– el proyecto de ofrecer a la matemática un sistema formalizado de axiomas y reglas de inferencia. Es decir, una fundamentación axiomática.

²¹ GÖDEL, Kurt, “Sobre sentencias formalmente indecidibles de *Principia Mathematica* y sistemas afines” en *Obras completas...*, pp. 53 y 54.

²² Es decir, proposiciones que no son *teoremas*, los cuales son proposiciones que se pueden demostrar de acuerdo a las reglas de inferencia que contiene el sistema.

son *incompletos* y ninguno ofrece instrumentos para demostrar su propia *consistencia*. Penrose recurre a Gödel para referirse a la limitación de cualquier sistema matemático (verdad, demostración) pero también a la posibilidad de superar esa limitación (intuición).

En este sentido, utiliza el Teorema de Gödel aplicado al concepto de *verdad matemática* para llegar a una proposición aritmética verdadera que al no tener demostración dentro del sistema, requiere de intuiciones externas al mismo; no sistematizables y fuera de todo procedimiento algorítmico que pueda ser codificado,²³ tal y como se proponía Hilbert. Lo que Penrose destaca en su lectura de Gödel, es que la intuición humana está más allá de cualquier formalización en un conjunto de reglas lógicas. Y esto para comenzar a proporcionar fundamentos teóricos a su filosofía de la mente, mostrando un procedimiento mental (el del matemático en cuestión) que no radica en un sistema formal (llegar a una proposición matemática verdadera que no se deduce de los axiomas y reglas del sistema) sino que es una intuición matemática que escapa a una actividad susceptible de simulación computacional.²⁴ Su formulación concreta del argumento que combina Gödel y Turing, es el siguiente: “Los matemáticos humanos no están utilizando un algoritmo cognosciblemente válido para asegurar la verdad matemática”.²⁵ Este aspecto es fundamental, ya que Penrose identifica “el carácter absoluto de la verdad matemática y la existencia platónica de los conceptos matemáticos”²⁶ tales como el *Conjunto de Mandelbrot*,²⁷ postulando un realismo platónico que es como se verá, la piedra angular de toda su influencia en el pensamiento de Soler.

El otro aspecto fundamental vinculado a éste es el de la relevancia de la física cuántica para una filosofía de la mente, tras su refutación de la Inteligencia Artificial (que haría irrelevante la investigación sobre la materia puesto que la actividad consciente se reduce a un procedimiento algorítmico), distinguiendo del debate en torno al determinismo (y al

²³ PENROSE, Roger. *La nueva mente del emperador...*, p.177.

²⁴ PENROSE, Roger. *Las sombras de la mente...*, p.64.

²⁵ *Ibid.*, p.90.

²⁶ PENROSE, Roger. *La nueva mente del emperador...*, p.181.

²⁷ Como hemos descrito en la segunda parte, Soler se interesa por el *Conjunto de Mandelbrot* como objeto representado en un área finita que sin embargo es infinito, conduciendo a una paradoja geométrica que pone de relevancia la dimensión trascendente de la matemática y su vínculo metafísico (*Vid.* Segunda Parte. Capítulo 4, Apartado 4.1: “Cuestiones Preliminares”).

usual carácter indeterminista que se atribuye a la cuántica frente al determinismo de la física clásica tal y como está formalizada en la dinámica newtoniana²⁸) el debate acerca del grado de computabilidad de una teoría física, mucho más amplio que el anterior.²⁹ Desde un punto de vista histórico, Penrose considera que un cierto optimismo ilustrado, heredado del origen de la modernidad y el desarrollo científico y tecnológico, ha conducido a una confianza en la simulación y predicción de todos los procesos físicos. Y de hecho, el comportamiento de éstos hasta llegar a la teoría cuántica, son susceptibles de ser descritos y simulados computacionalmente. Sin embargo, existe alguna excepción, como veremos, en la frontera del nivel *cuántico* y *clásico*, que compromete la física actual y atañe directamente al problema de la consciencia.

En este sentido, resume la imagen física y cosmológica clásica y las investigaciones que han conducido a la teoría cuántica transformando nuestra concepción de la realidad material, para plantear la hipótesis de que la consciencia pueda no ser absolutamente comprendida dentro del modelo clásico, en la misma medida en que sucede con muchos fenómenos físicos, ni tampoco absolutamente por la teoría cuántica.³⁰ Para desarrollar dicha hipótesis, se sitúa en una determinada interpretación de la cuántica. Respecto al debate epistemológico presente en la cuántica desde sus orígenes históricos,³¹ Penrose se aleja de la interpretación probabilista de Copenhague de Bohr y Heisenberg –que como hemos visto renuncia a postular la existencia de una realidad objetiva fuera de la medición– recurriendo a la ecuación de Schrödinger (Ψ)³² que describe de forma determinista la evolución de la función de onda, y a un concepto de estado cuántico (la

²⁸ Entendiendo el determinismo en el sentido general de que todos los fenómenos físicos se encuentran matemáticamente determinados por posición y velocidad para cualquier instante futuro o pasado. A la emergencia histórica de la cuántica, sus implicaciones filosóficas y conceptos fundamentales nos hemos dedicado en la Segunda Parte (Apartado 4.3.4. “A-Tonalidad” del cuarto capítulo) por lo que no haremos de nuevo aquí aclaraciones terminológicas ni historiográficas.

²⁹ Esto en la medida en que incorpora otras nociones como la de “predecibilidad”, de modo que un universo determinista por ejemplo, puede no ser computable (es decir, que no exista un algoritmo para predecir lo que sucederá en el futuro). Es lo que sucede de hecho con la mecánica clásica, tal y como recuerda Penrose recurriendo a la difusa evolución temporal del volumen indicada por un vector en un espacio de fases –un espacio matemático de más de tres dimensiones–. (*Ibid.*, p.276).

³⁰ *Ibid.*, pp.332 y 333.

³¹ *Vid.* Segunda Parte, Capítulo 4, Apartado 4.3.4. “A-tonalidad”.

³² Tal y como hemos visto en la nomenclatura de la mecánica cuántica en la Segunda Parte.

descripción matemática de la información que tenemos de un sistema físico, con todas sus alternativas en coexistencia) que le atribuye realidad física objetiva y que por lo tanto, ofrece una determinada descripción objetiva de la realidad física. En este sentido, Penrose asume la identificación de la realidad física de una partícula cuántica con el estado cuántico, que contiene la combinación de todas las posibles alternativas abiertas de un sistema físico, defendiendo así una concepción realista del vector de estado, tal y como lo hacían Einstein o el propio Schrödinger, y no como un simple instrumento de cálculo de probabilidades. Para defender dicha concepción, Penrose tiene que efectuar una aclaración terminológica y filosófica del concepto y ámbito de *realidad* –más amplio que aquello que se reduce a la realidad cuantificable o medible– en el que encuadrar Ψ .³³ Y de la misma forma, subrayar que para considerar real Ψ deben producirse cambios profundos en el marco de la propia teoría física.

Dicho esto, Penrose focaliza su atención en los procesos de evolución temporal de un sistema físico, íntimamente vinculados al problema de la medida en la cuántica.³⁴

Evolución U	Procedimiento R <i>reducción del vector de estado o colapso de la función de onda</i> , ³⁵
La <i>evolución</i> lineal determinista que describe la ecuación de Schrödinger (Ψ)	La <i>medición</i> que introduce incertidumbre, discontinuidad y probabilidad

Evolución de un sistema físico. Roger Penrose

Es decir, que siguiendo **U** la evolución del estado cuántico es determinista pero la medición de **R** amplifica los efectos cuánticos hasta el nivel clásico, transformando las

³³ PENROSE, Roger. *Las sombras de la mente...*, p.332.

³⁴ El problema de la medida es un problema clásico en la teoría cuántica, tal y como lo hemos expuesto en la Segunda Parte. Penrose lo hace en dos procesos de evolución temporal ya contemplados en la formulación matemática ortodoxa de la mecánica cuántica realizada por Paul Dirac (1930) y John von Neumann (1932) y planteados por este último (STROCCHI, Franco. *An Introduction to the Mathematical Structure of Quantum Mechanics*. World Scientific/Hackensack. New Jersey, 2008 (2ª ed., 1ª ed., 2005), p.72 y ss).

³⁵ Pasando de una superposición simultánea de estados a un estado concreto, de manera impredecible, tras dicha medición (PENROSE, Roger. *La nueva mente del emperador...*, p.366).

superposiciones en *probabilidades* reales, de las cuales sólo una alternativa se mantiene. Esto introduce el indeterminismo y la probabilidad en la cuántica,³⁶ que no puede explicar dentro de su esquema la reducción del vector de estado **R**.

Estos dos procedimientos son aplicados por Penrose a los debates sobre la interpretación de la cuántica y a los intentos de compatibilizarla con la relatividad, para defender la necesidad del procedimiento **R** respecto a la linealidad de la evolución **U** (“Para resolver una superposición tal en una alternativa o la otra, se necesita algo *no*-lineal, de modo que **U** solo no basta”) y su importancia para una teoría de la consciencia.³⁷ Cabe destacar que la contradicción entre las leyes que funcionan en el nivel cuántico y las que funcionan en el nivel clásico es para Penrose provisional, hasta que se logre una nueva unificación como ya sucediera con la dinámica de Galileo y Newton.³⁸ Y esa unificación que supere las contradicciones entre la teoría cuántica y la relatividad y que permita comprender la articulación de lo clásico y lo cuántico, debe tener en cuenta las leyes de **U** y **R** e integrarlas en una más amplia. La relevancia de esto para su comprensión de la consciencia (a la que atañe entre otras cosas en relación a la intervención de una observación) radica en que el autor considera **R**, sin dejar de tener en cuenta el carácter hipotético de su aseveración, no como una abstracción fruto de nuestro conocimiento, sino como un fenómeno real, lo que permitirá buscar por lo tanto, los procesos físicos en el cerebro responsables de la consciencia. La acción de **R** es la que permite el salto del nivel *cuántico* (superposición de estados) al nivel *clásico* (ambos se distinguen no por una dimensión física sino por diferencias de energía) y entre ellos, en algún punto, se encuentran las percepciones conscientes. De este modo, esa ley más amplia que integre

³⁶ Concretamente, en la amplificación consistente en los “módulos al cuadrado” de los pesos complejos que se encuentran en el nivel cuántico. Penrose utiliza ejemplos relacionados con la detección de un fotón en una placa fotográfica (*Vid.* PENROSE, Roger. *Las sombras de la mente...*, p.283).

³⁷ PENROSE, Roger. *La nueva mente del emperador...*, p.427.

³⁸ PENROSE, Roger. *Las sombras de la mente...*, p.327. De hecho, Penrose recuerda que la física moderna llegó a una unificación de leyes físicas que funcionaban a todas las escalas transformando la cosmología aristotélica, caracterizada por la división en una región superior (celeste o supralunar) y una inferior (terrestre o sublunar) en las que funcionaban leyes distintas. La cuántica nos ha devuelto a la imagen cosmológica griega, lo que debe ser superado de nuevo mediante el descubrimiento de leyes clásicas/cuánticas operativas en todas las escalas.

las interacciones conocidas permitirá una comprensión científica de la consciencia.³⁹ De la misma forma que antes nos referíamos al estatuto real del vector de estado también, y en coherencia con ello, la acción de **R** y los saltos cuánticos deben ser considerados fenómenos físicamente reales, lo que a su vez conduciría a una transformación de la actual teoría cuántica,⁴⁰ con importantes implicaciones para la teoría del conocimiento y la ontología a la que acude Soler, como veremos.

La nueva unificación de la física que permita comprender la articulación de lo clásico y lo cuántico, conducirá según Penrose a una transformación global y profunda especialmente respecto a la naturaleza del *tiempo*. Es por eso que el autor insiste en la contradicción que existe entre nuestra percepción asimétrica del tiempo y el espacio-tiempo temporalmente simétrico que describe la física moderna⁴¹ (donde se sitúan las leyes de la evolución **U** que no distinguen entre pasado y futuro). En esta medida, necesita recurrir a la Segunda Ley de la Termodinámica y a la introducción de la magnitud de la *entropía* (cuyo origen rastrea en el origen del Universo) en una cosmología que contemple la asimetría temporal de los fenómenos irreversibles.⁴² Sin embargo, esto no es suficiente para explicar nuestra percepción del flujo temporal; según Penrose necesitamos un nuevo marco teórico que apunte a una unificación de la mecánica cuántica y la relatividad general. Especialmente en lo que respecta a la investigación sobre la consciencia, debe tener en cuenta la influencia de la relatividad sobre la cuántica hasta modificar el actual

³⁹ “En algún lugar intermedio necesitamos comprender la nueva ley para ver cómo el mundo cuántico enlaza con el clásico. ¡Creo también que necesitamos esta nueva ley si queremos conocer alguna vez las mentes!” (PENROSE, Roger. *La nueva mente del emperador...*, p.433). No obstante Penrose no deja de ser consciente que la ausencia de una escala que permita determinar el paso del nivel cuántico al nivel clásico mediante **R** es un escollo para que éste sea considerado un fenómeno real y no como una abstracción (PENROSE, Roger. *Las sombras de la mente...*, pp.326-329).

⁴⁰ *Ibid.*, p.351.

⁴¹ Las ecuaciones en la dinámica desde Newton hasta Einstein son temporalmente simétricas.

⁴² De hecho, la Segunda Ley se aplica sólo en la dirección del tiempo debido a la singularidad del espacio-tiempo (es decir, un acontecimiento que tiene lugar necesariamente sólo una vez y en el que los propios conceptos de espacio y tiempo pierden validez) en el *Big Bang* (*Ibid.*, p.251).

marco de la última⁴³ en una teoría⁴⁴ capaz de combinar en un mismo proceso **U** y **R**, y que por lo tanto debe incorporar la asimetría temporal.⁴⁵ **R** es decisivo en su propuesta porque se trata para el autor de un proceso real e independiente de **U**, capaz de introducir dicha asimetría temporal en la evolución del vector de estado, provocando mediante una medida el *salto* discontinuo de un vector de estado a otro. De este modo origina un *antes* y *después* irreversible en su intervención, porque el procedimiento **R** sólo calcula probabilidades de estados futuros sobre la base de estados pasados.⁴⁶ La consciencia está íntimamente ligada al concepto de tiempo en la medida en que es “el único fenómeno que conocemos según el cual el tiempo necesita “fluir”,⁴⁷ haciendo patente esa contradicción entre nuestra percepción y la simetría temporal de la física moderna, a la que hemos hecho referencia,⁴⁸ y permitiendo el contacto entre el mundo físico (temporal) y el mundo platónico (intemporal). Por eso, Penrose sostiene que el fenómeno de la consciencia depende de la articulación de **U** y **R** en una teoría de la gravitación cuántica.

⁴³ Aunque sea consciente de la mala acogida de su propuesta en la física actual (*Vid.* PENROSE, Roger. *El camino a la realidad. Una guía completa de las leyes del Universo*. Debate. Barcelona, 2006, p.713).

⁴⁴ Lo que propone es una teoría de la *gravitación cuántica*. Ésta constituye un ámbito de la física teórica, dentro de las Teorías de Gran Unificación (GUT), que intenta conciliar la teoría cuántica de campos con la relatividad general, y con ello la cuatro fuerzas conocidas de la naturaleza (electromagnética, nuclear fuerte, nuclear débil y la gravedad), con el propósito de unificar en un campo la descripción de esas cuatro interacciones fundamentales. Existen varios intentos desde los años setenta que apuntan (sin haberlo logrado, pero con importantes aportaciones) hacia esa unificación. Una de las que más seguimiento ha tenido y que sigue dividiendo la física entre defensores y detractores, es la teoría de supercuerdas (*Vid.* GREENE, Brian. *El universo elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría definitiva*. Crítica. Barcelona, 2001) que pese a la gran acogida que tiene en la física actual, Penrose descarta como camino para lograr la unificación (PENROSE, Roger. *El camino a la realidad...*, pp. 1352 y 1353). De hecho, cree que estamos muy lejos de una teoría definitiva, y la percepción de cercanía no es más que el producto de una arrogancia típicamente contemporánea (PENROSE, Roger. *Las sombras de la mente...*, p.394).

⁴⁵ PENROSE, Roger. *La nueva mente del emperador...*, pp.498-501.

⁴⁶ *Ibid.*, p.512.

⁴⁷ *Ibid.*, p.632.

⁴⁸ El matemático destaca la esencia temporal de la música y ofrece analogías entre música y matemática que como veremos, serán muy sugestivas para Soler.

Mi propia idea es que la GQC⁴⁹ (...) proporciona una teoría física *objetiva* de la reducción del vector de estado (**R**) que *no* tendría que depender de ninguna idea de consciencia. Todavía no tenemos una teoría semejante (...) Imagino que una vez que la GQC haya sido finalmente descubierta, puede hacerse *entonces* posible elucidar en sus términos el fenómeno de la consciencia.⁵⁰

Será en *Las sombras de la mente* cuando Penrose desarrolle la manera en la que deben ser tenidos en cuenta los efectos de la gravedad en una nueva teoría que conciliando la cuántica con la curvatura del espacio-tiempo en la relatividad general, contemple **R** como un fenómeno físico real. Todo ello está imbricado en una cosmología que partiendo de la relatividad general, tiene en cuenta el papel de los efectos gravitatorios en el procedimiento **R**.⁵¹ En este sentido, Penrose desarrolla su propuesta de una teoría de la gravitación cuántica sobre varios pilares; las implicaciones de la relatividad general, el papel de la entropía y la *reducción del vector de estado R*.⁵² Precisamente sólo a partir de considerar **R** un procedimiento *real* en el contexto de una amplia transformación de la actual física cuántica, podremos avanzar hacia una comprensión científica del

⁴⁹ Se refiere a lo que denomina “Gravitación Cuántica Correcta”. Es decir, su propuesta de una teoría de la gravitación cuántica a la que no ha llegado la física contemporánea, que como hemos dicho debe transformar el marco físico y teórico presente.

⁵⁰ *Ibid.*, p.636.

⁵¹ Penrose expone la cantidad cuantizada de curvatura espacio-temporal necesaria (a partir de un *gravitón*, un hipotético cuanto de las ondas gravitatorias situado en la frontera del nivel *cuántico* y el nivel *clásico*) para que la superposición lineal que sigue el proceso **U** se modifique y se pase a una no-linealidad temporalmente asimétrica en la que el sistema (la superposición de alternativas) pase sólo a una de las posibilidades que se realizará en el mundo físico. Es una cuestión que desarrolla y matiza en *Las sombras de la mente* y en un artículo poco después de su publicación; *Vid.* PENROSE, Roger. “On Gravity’s Role in Quantum State Reduction”. *General Relativity and Gravitation*, vol. 28, nº 5, 1996, pp. 581-600.

⁵² La asimetría temporal que Penrose le exige a ese nuevo marco teórico la descubre tanto en lo que denomina *hipótesis de la curvatura de Weyl* (en relación a las singularidades del espacio-tiempo en una cosmología relativista, el tensor de curvatura de Weyl que mide el campo gravitatorio es nulo en la singularidad espacio-temporal *inicial* del *Big Bang* y tiende al infinito en la singularidad *final* de los agujeros negros) como en la reducción del vector de estado, lo que desembocará, si bien en un terreno conscientemente especulativo, en una consistencia entre su cosmología y su filosofía de la mente para llegar a sostener que “estoy desarrollando la hipótesis de que la reducción mecano-cuántica del vector de estado es en realidad la otra cara de la moneda de la HCW [*Hipótesis de la Curvatura de Weyl*]” (PENROSE, Roger. *La nueva mente del emperador...*, p.523).

pensamiento consciente, que surge en un “proceso físico no computacional que tiene lugar en el cerebro”.⁵³ Es decir, Penrose sostiene que debe existir una *acción física no computable* subyacente a nuestros procesos mentales conscientes, a lo que denominamos comprensión. Y por lo tanto, que el problema de la consciencia es un problema científico que hipotéticamente puede ser resuelto en el futuro, una vez que la ciencia haya dado con las respuestas en base a las preguntas adecuadas que él intenta formular, apuntando a una nueva comprensión de la física que situándose en los límites de la *cuántica* y la *clásica* constituya un puente entre ambas. Es lo que define como “la búsqueda de una física no computacional de la mente”.⁵⁴

Al aplicar la cuántica a la acción física del cerebro Penrose introduce la hipótesis de la **RO**⁵⁵ (*reducción objetiva*) como fenómeno unificador cuántico-gravitatorio⁵⁶ y procedimiento específico (más sutil y avanzado) del proceso **R**, para buscar el puente entre lo cuántico y lo clásico en una explicación no-dualista del fenómeno de la consciencia, derivada de **R** como fenómeno físicamente real,⁵⁷ que tenga relevancia para la actividad cerebral. Es decir, que tras defender la necesidad de encontrar un factor que trascienda el modelo computacional para estudiar la consciencia e investigar los límites de los niveles cuántico y clásico en el procedimiento **R** (llegando a la conclusión de que

⁵³ PENROSE, Roger. *Las sombras de la mente...*, p.234.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 229. Hasta el momento hemos insistido en la no-linealidad del procedimiento **R** respecto a **U** y en el papel del tiempo en la investigación sobre la consciencia. Sin embargo, esto no quiere decir que el problema de la mente se reduzca al problema de la medida en la cuántica, o que **R** se produzca sólo mediante la intervención de la consciencia *Ibid.*, p. 351. De hecho, Penrose ni siquiera reduce el fenómeno de la consciencia a los seres humanos, apostando más bien por una distinción gradual entre animales (*Ibid.*, p. 430). Lo que Penrose afirma es que primero debe ser resuelto el problema de la medida cuántica en el seno de una transformación más amplia del marco teórico que logre la unificación de la física, para después poder avanzar en la comprensión científica de la consciencia.

⁵⁵ En inglés el acrónimo de *Objective Reduction* es **OR** lo que se asocia, como pretende Penrose, con la disyuntiva a la que conduce la reducción de un vector de estado **R**, que como hemos visto transforma la superposición simultánea de estados en probabilidades reales entre una *u* (“or”) otra, de las cuales sólo una alternativa se mantiene.

⁵⁶ Integrando a la vez el realismo cuántico y el espacio-tiempo relativista, con el horizonte de un cambio fundamental en la teoría cuántica.

⁵⁷ *Ibid.*, p.370. En efecto, el matemático no considera la posibilidad de una mente no sometida a leyes físicas, pero sí que éstas –como hemos señalado antes– deben experimentar una transformación tan profunda que en algunos casos desafía incluso el modelo de racionalidad científica generalizado.

necesitamos una nueva teoría física que integre **RO**), Penrose localiza en el cerebro la acción cuántica y considera que la explicación física debe apuntar a un nivel *subneuronar*. En este sentido, sobre la base teórica que expone en *La nueva mente del emperador*, apunta en *Las sombras de la mente* la hipótesis de que el problema de la consciencia sea un *problema cuántico* y no *clásico* como normalmente se considera desde la biología, cuando se estudia la acción cerebral como una relación sináptica entre neuronas, susceptible de simulación computacional. El proceso **RO** no computacional,⁵⁸ implica ese nuevo marco hipotético en la física al que hemos hecho referencia. También exige una investigación profunda sobre las bases biológicas del cerebro; Penrose sugiere que los procesos cuánticos tienen lugar en los microtúbulos de las neuronas –moléculas, minúsculos tubos alojados en el interior del citoesqueleto, estructura y sistema de organización fundamental de la célula– y que dichos procesos son los responsables de los fenómenos inexplicables de la consciencia.⁵⁹ Por otra parte, la singularidad de la consciencia como único fenómeno que nos exige pensar en el flujo del tiempo, otorga una centralidad tanto a la consciencia como al tiempo en un nuevo marco teórico,⁶⁰ en el que el propio parámetro temporal debe ser modificado a la luz de todo lo que hemos dicho hasta ahora.

Pero para dotar de mayor solidez teórica a sus reflexiones, Penrose hace explícitos sus presupuestos filosóficos, que resuenan en el pensamiento de Soler. En este sentido, sitúa

⁵⁸ Penrose no olvida que la actividad de la consciencia tiene otras dimensiones que no se limitan a la comprensión, y que también son irreducibles a la simulación computacional, como son el ámbito ético y el estético, reflexión de la que partirá Soler.

⁵⁹ *Ibid.*, p.390 y ss. El autor recuerda sin embargo que la investigación sobre los microtúbulos se encuentra todavía en una fase inicial, y que las neurociencias deben todavía desarrollar y contrastar muchas hipótesis. Su propuesta por lo tanto, es conscientemente especulativa, pero consistente con nuestro conocimiento de la física: “En la visión que estoy proponiendo provisionalmente, la consciencia sería alguna manifestación de este estado citoesquelético interno cuánticamente enmarañado y de su implicación en el juego (**RO**) entre los niveles cuántico y clásico de actividad (...) En consecuencia, el nivel neuronal de descripción que proporciona la imagen actualmente vigente del cerebro y la mente es una mera *sombra* del nivel más profundo de acción citoesquelética –y es en este nivel más profundo donde debemos buscar las bases físicas de la mente! Decididamente hay una especulación implicada en esta imagen, pero no está en oposición a nuestro conocimiento científico actual” (*Ibid.*, p.398).

⁶⁰ Como veremos a continuación, la centralidad del tiempo constituye uno de los puntos de partida del pensamiento de Soler a este respecto.

la consciencia en un marco ontológico pluralista y consistente con las hipótesis científicas que ofrece, en el que tienen lugar tres modos de realidad interrelacionados: el *mundo físico*, el *mundo mental* y el *mundo platónico*.⁶¹ El primero de ellos, es aquel del que tenemos mayor conocimiento científico. El segundo, el que menos conocemos científicamente. El tercero, cuya existencia es cuestionable y científicamente polémica, para Penrose “descansa en la naturaleza profunda, intemporal y universal” de los conceptos matemáticos.⁶² La relación entre los tres genera tres preguntas filosóficas correspondientes, según Penrose, a las tres relaciones en la dirección que tienen lugar, donde la pequeña región de uno, engloba la totalidad del siguiente (de tal modo que *a priori* no apuesta por la primacía de ninguno de los tres, pero como veremos, el mundo platónico terminará por tener una preeminencia ontológica):

1. “¿Por qué leyes tan precisas y profundamente matemáticas desempeñan una función tan importante en el comportamiento del mundo físico?” (desde el mundo platónico hacia el mundo físico).
2. “¿Cómo es posible que objetos materiales sutilmente organizados puedan conjurar misteriosamente entidades mentales a partir de sus sustancia material?” (desde el mundo físico hacia el mundo mental)
3. “¿Cómo es posible que la mentalidad sea aparentemente capaz de “crear” conceptos matemáticos a partir de algún tipo de modelo mental?” (desde el mundo mental hacia el mundo platónico)

En la medida en que Penrose responde negativamente a la tercera pregunta aludiendo, frente a una supuesta “creación” mental, al hecho de que los objetos de la matemática (también afirma, como posibilidad, los de la ética y de la estética) existen independientemente de cualquier consciencia, acude a Platón y a la metafísica inherente

⁶¹ Son en efecto, tres *modos* de realidad y no tres realidades o tres mundos. Penrose sostiene que existe un mundo, cuya naturaleza profunda no conoceremos hasta que no comprendamos la triple relación entre estos tres modos de realidad. Aunque reconoce semejanzas, Penrose distingue el mundo platónico del Mundo 3 de Popper: “El “Mundo 3” de Popper contiene constructos mentales con alguna similaridad con aquellos que residirían en este mundo platónico extendido (...) Sin embargo, su Mundo 3 no se contempla como algo que tenga una existencia intemporal independiente de nosotros, ni como un mundo subyacente en la estructura misma de la realidad física” (*Ibid.*, p.451).

⁶² *Ibid.*, p.434.

a la teoría de las ideas, para afirmar que “para mí, el mundo de las formas perfectas es primario (como lo era en la propia creencia de Platón) –siendo su existencia casi una necesidad lógica– y los otros *dos* mundos son sus sombras”.⁶³

Una breve matización conceptual respecto al platonismo de Penrose nos puede ayudar a dilucidar en qué sentido éste se refiere a la “existencia platónica” de los conceptos matemáticos. En efecto, su descripción de un “mundo platónico de las formas matemáticas” donde *están* los números, los teoremas, las ecuaciones... se corresponde con la teoría de las ideas y la caracterización del *eidos* (como *forma* o *idea*, determinación que a su vez escapa a toda caracterización) asociado a la esencia de algo, al objeto del saber propiamente (*episteme*) y a su vez, al conocimiento del ser en Platón.⁶⁴ Cabe recordar, en este sentido, que el término *idea* es una variante con una raíz que nos remite al verbo *ver*. Y para Penrose, la consciencia consiste en fundamentalmente en la *visión* de una verdad mediante el contacto con el mundo platónico. Asimismo, se refiere a una “existencia” cuando habla de que “están”, pero las ideas de Platón no *están* ni *existen*; por esa razón son ideas. Es por eso que Penrose se refiere a que habitan en un mundo fuera del tiempo y del espacio y sin localización física; *están* sin *estar*, y todo *está* debido a ellas.⁶⁵ Todo ello está especialmente vinculado, en los ensayos de Penrose, a la cuestión ontológica y epistemológica de la matemática. Ya en *La nueva mente del emperador* introduce la posibilidad de considerar la realidad platónica de ciertas verdades matemáticas que revelan de manera profunda la estructura de la realidad física, y a las que sólo puede acceder la acción no-algorítmica de la mente, distinguiendo por lo tanto esos tres mundos (platónico-físico-mental) relacionados.⁶⁶ El Teorema de Gödel vuelve

⁶³ *Ibid.*, p.439.

⁶⁴ PLATÓN. *República* V, 476a–480a.

⁶⁵ En este apartado resulta esclarecedor acudir al original, donde utiliza el término *inhabit* (habitar): “According to Plato mathematical concepts and mathematical truths inhabit an actual world of their own that is timeless and without physical location” [“Según Platón, los conceptos matemáticos y las verdades matemáticas habitan en un mundo real propio que es intemporal y sin localización física”] (PENROSE, Roger. *Shadows of the Mind: A Search for the Missing Science of Consciousness*. Oxford University Press, 1994, p. 50). Aunque dicho mundo es distinto del físico y las construcciones mentales no llegan a contener su perfección, Penrose subraya poco después que “nuestras mentes tienen algún acceso directo a este reino platónico a través de un “conocimiento” de las formas matemáticas y nuestra capacidad de razonar sobre ellas.” (PENROSE, Roger. *Las sombras de la mente...*, p.66).

⁶⁶ PENROSE, Roger. *La nueva mente del emperador...*, p.614.

a ser relevante en este apartado, en la medida en que Penrose recurre a él para reforzar su tesis de que la intuición trasciende todo sistema formal y todo procedimiento computable, y que –de acuerdo a su postulado, contra el formalismo, de la existencia del mundo platónico– la verdad matemática tiene una “naturaleza absoluta, y está más allá de cualquier sistema semejante de reglas especificables”.⁶⁷

El platonismo de Penrose es uno de los aspectos más polémicos de su filosofía de la mente, pero no el único. En este sentido ha recibido numerosas objeciones. Desde la ciencia, se ha criticado su carácter especulativo y se ha señalado una ausencia de inferencias rigurosas en sus conclusiones. Una de las más relevantes desde el ámbito filosófico es la de Searle. El filósofo anglosajón –que como hemos visto comparte con Penrose el rechazo al enfoque computacional de la *Inteligencia Artificial fuerte (strong Artificial Intelligence)*– dirige su crítica contra lo que considera una recaída en el dualismo (cuyo momento fundacional en la modernidad se sitúa como es sabido, en Descartes) en la ontología pluralista de Penrose, que afirma la existencia de un mundo mental, un mundo físico y un mundo platónico de objetos abstractos y matemáticos.⁶⁸ Según Searle, esto aleja la mente del campo científico porque la hace inoperable desde el punto de vista de la metodología científica. Asimismo, rechaza la reducción materialista de la consciencia como salida al dualismo que critica proponiendo una postura que evite ambos, entendiendo la consciencia como fenómeno mental que forma parte del mundo físico. Para eso propone abandonar el dualismo presuponiendo que la consciencia es un fenómeno biológico y centrándose en ella como producto de un proceso neurobiológico (en coherencia con su teoría del “naturalismo biológico” confía en las posibilidades de una *biología de la consciencia*). Sin embargo, Searle no hace referencia en su refutación a la hipótesis del proceso **RO**, que es precisamente la que Penrose ofrece para evitar una explicación dualista de la consciencia, así como establecer un puente entre lo clásico y lo cuántico. Lo que subyace a la crítica de Searle a Penrose es una renuncia por parte del primero al problema del sentido, la verdad y la validez fuera de ese proceso,⁶⁹ que procede para Searle de propiedades físicas; se trata pues, de una incompatibilidad epistemológica

⁶⁷ PENROSE, Roger. *Las sombras de la mente...*, p.440.

⁶⁸ SEARLE, John. *El misterio de la conciencia*. Paidós, Barcelona, 2014 (4ª ed., 1ª ed., 2000), p. 87.

⁶⁹ Penrose se desmarca precisamente del formalismo estricto para el que no tiene sentido la pregunta por la verdad, sino sólo por la consistencia y compleción de un sistema formal, aspiración que Gödel, como hemos dicho, deshace.

y ontológica entre ambos. *Epistemológica*, porque Searle defiende cierta computabilidad del pensamiento consciente ya que considera que el cerebro utiliza algoritmos, aunque afirme que no se puede reducir en sí mismo a un algoritmo.⁷⁰ En ese esquema no hay lugar para una intuición externa que decida la validez de un algoritmo, como defiende Penrose sirviéndose del teorema de Gödel. Para Searle, no es necesario ir más allá de la conducta neuronal para explicar la consciencia, que él reduce a una conexión causal todavía por descubrir entre procesos neurobiológicos del cerebro y estados conscientes. Incompatibilidad *ontológica*, puesto que existe en la argumentación de Searle un rechazo del platonismo entendido como “metafísica clásica” y del que acusa a Penrose, alegando que se trata de una metafísica inconsistente “con lo que sabemos acerca de cómo funciona realmente el mundo”.⁷¹ Es decir, como una metafísica inconsistente con la ciencia contemporánea. Sin embargo, gran parte de la física moderna ha desembocado en esos mismos presupuestos metafísicos que Searle critica en Penrose como anticientíficos.⁷² De hecho, es algo que pone de manifiesto el movimiento reactivo contra ello en las primeras décadas del siglo XX entre el que destaca, en el ámbito filosófico, el denominado Círculo de Viena. En efecto, su conocida formulación programática –impulsada por Hans Hahn, Otto Neurath y Rudolf Carnap bajo la inspiración de Moritz Schlick y la asociación *Ernst Mach*– de 1929, en su manifiesto acerca de la “concepción científica del mundo” (*Wissenschaftliche Weltauffassung*) comenzaba afirmando que “el pensamiento *metafísico* y teologizante no sólo en la vida, sino también en la ciencia aumenta hoy

⁷⁰ *Ibid.*, p.78.

⁷¹ *Ibid.*, p.87.

⁷² Además de ignorar el platonismo presente en la física moderna, Searle soslaya la tradicional peculiaridad del lenguaje matemático en la descripción de la realidad, asunto central y de larga tradición, que se puede rastrear desde el debate entre las ideas de Aristóteles y de Platón, como entre las de éste y el materialismo de Demócrito. Al respecto, resulta ilustrativa la consideración de Heisenberg al referirse a la cuestión mediante una lectura de la evolución de la física a lo largo del siglo XIX hasta principios del XX. En relación a las partículas elementales de la materia, Heisenberg afirma que hay una revitalización de la concepción platónica, en la medida en que “las mínimas porciones de materia no son de hecho objetos físicos en el sentido ordinario de la palabra; son formas, estructuras, o –en el sentido que les da Platón – Ideas, que pueden ser descritas sin ambigüedad en un lenguaje matemático.” (HEISENBERG, Werner. “El debate entre Platón y Demócrito” en WILBER, Ken (ed.) *Cuestiones cuánticas*. Kairós. Barcelona, 2002 (Trad. de Pedro de Casso 7ª ed., 1ª ed., 1984), p.85).

nuevamente”,⁷³ a lo que ellos oponían un espíritu ilustrado *antimetafísico* que debía guiar la investigación. En suma, su objetivo era alcanzar una ciencia unificada, mediante una purificación y dilucidación en lo que consistía el análisis lógico del lenguaje natural como herramienta para evitar que surgieran *pseudoproblemas* y que siguieran proliferando lo que consideraban “aberraciones metafísicas”. El positivismo lógico de la primer etapa del Círculo de Viena veía en la filosofía de la ciencia de Mach –caracterizada por la negación del substancialismo metafísico que impregnaba el pensamiento del notario filosófico de la evanescente *finis Austriae*⁷⁴– su predecesor inmediato (así como en el empirismo de Hume un predecesor más remoto), trasladando sus concepciones al contexto del desarrollo al que había llegado la física en los años veinte, pero poniendo un mayor énfasis en la lógica y en las cuestiones epistemológicas, alentados por las obras de Henri Poincaré y Pierre Duhem. En sus propuestas resonaba tanto el eco de la lógica de Frege como el impacto del *Tractatus* de Wittgenstein. Y especialmente la ambición de los *Principia Mathematica* a la que anteriormente hemos hecho referencia, cuyas aspiraciones de derivar la matemática de la lógica chocaron con el Teorema de Gödel, al que recurre Penrose.

Esto es importante en relación a la crítica que Searle dirige a Penrose, quien parte precisamente de Gödel, y que retomará Soler. Gödel había participado desde 1926 en las actividades del Círculo de Viena pero no compartía el positivismo lógico generalizado entre sus miembros,⁷⁵ defendiendo en ocasiones una epistemología respaldada en el marcado platonismo de su concepto de *intuición matemática*.⁷⁶ En términos semejantes – no necesariamente platónicos– podríamos glosar el distanciamiento de Karl Popper⁷⁷ o de Einstein, quien pese a la influencia de Mach (tanto respecto a su estudio de la mecánica

⁷³ NEURATH, O.; HAHN, H; CARNAP, R.. *La concepción científica del mundo – El Círculo de Viena*. Centro de Estudios de Filosofía Analítica. Lima, 1995 (Trad. de Alonso Zela Torres). Disponible en: <http://www.cesfia.org.pe/zela/manifiesto.pdf> [Última consulta, 9 de septiembre de 2015].

⁷⁴ CASALS, Josep. *Afinidades vienesas...*, p.41.

⁷⁵ ALONSO, Enrique. *Sócrates en Viena: una biografía intelectual de Kurt Gödel*. Montesinos. Barcelona, 2007, p.36.

⁷⁶ GÖDEL, Kurt. “Suplemento a la segunda edición de *¿Qué es el problema del continuo de Cantor?*” en *Obras completas...*, p.427.

⁷⁷ POPPER, Karl. *Realismo y el objetivo de la ciencia. Post Scriptum a La Lógica de la investigación científica* (Vol. I). Tecnos. Madrid, 2011 (Trad. de Marta Sansigre Vidal. 3ª ed., 1ª ed., 1983), p.253.

clásica como a su filosofía de la ciencia) y al hecho de que en ocasiones haya hecho una crítica de la metafísica cercana al positivismo lógico,⁷⁸ le horrorizaba el “miedo a la metafísica” infiltrado en la filosofía empírica desde Hume hasta Russell.⁷⁹ En este sentido, la incompletitud e inconsistencia para todo sistema formal que Gödel demostraba en 1931 –es decir, la inviabilidad del proyecto formalista– puede ser leído tanto como una crítica al proyecto racionalista de la modernidad,⁸⁰ como un desafío a las aspiraciones del espíritu ilustrado que reivindicaba la *Wissenschaftliche Weltauffassung* del Círculo de Viena y que aún resuena en críticas a Penrose como la que formula Searle.

No seguiremos en profundidad los argumentos de Penrose⁸¹ ni todas las objeciones que ha recibido más allá de la que formula Searle, que utilizamos simplemente para iluminar mejor las implicaciones de la propuesta de Penrose, así como tampoco otras propuestas cercanas para una investigación de la consciencia desde distintos ámbitos.⁸² Para lo que

⁷⁸ FRANK, Philipp G. “Einstein, Mach and Logical Positivism” en SCHILPP, Paul A. *Albert Einstein. Philosopher-Scientist*. The Library of Living Philosophers (Vol. VII). Southern Illinois University, 2000 (3ª ed., 1ª ed., 1969), p.279.

⁷⁹ EINSTEIN, Albert. “Bertrand Russell y el pensamiento filosófico” en *Mi visión del mundo*. Tusquets. Barcelona, 1991 (8ª ed., 1ª ed., 1980), p.50.

⁸⁰ RODRÍGUEZ-PENÑA, Alejandro. “Kurt Gödel: el límite lógico de la modernidad”. *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*. 2ª época, nº 5, 2010, pp.381-387.

⁸¹ Para lo cual habría que profundizar en otros textos técnicos del autor, con un amplio bagaje matemático y físico (además del ya citado artículo “On Gravity’s Role in Quantum State Reduction”, otros textos posteriores como: “Quantum computation, entanglement and state-reduction”. *Philosophical Transactions*. Vol. 356, nº 1743, agosto de 1998, pp. 1927-1939; o también “Wavefunction collapse as a real gravitational effect” en FOKAS, A., KIBBLE, T.W. B., GRIGOURIOU, A. y ZEGARLINSKI, B. (ed.) *Mathematical Physics 2000*. Imperial College, Londres, 2000, pp. 266-282; entre otros) así como la ampliación hacia modelos cosmológicos, donde pese a no modificar sus propuestas anteriores, deduce mayores implicaciones en otros terrenos. Tal es el caso del más reciente (2010) *Cycles of time. An Extraordinary New View of the Universe* (Trad. Cast.: *Ciclos del tiempo. Una extraordinaria nueva visión del universo*. Random House Mondadori. Barcelona, 2011), donde ofrece un mayor desarrollo de su *teoría de twistores* ya anunciada antes, como su propuesta genuina en el ámbito de la gravedad cuántica.

⁸² Entre algunas de las relevantes en relación a los microtúbulos, *vid.* HAGAN, S., HAMEROFF, S.H., TUSZYNSKI, J. “Quantum Computation in Brain Microtubules: Decoherence and Biological Feasibility”. *Physical Reviews*. Vol. 65, nº 6, junio de 2002 (Hameroff también había publicado un trabajo conjuntamente con Penrose poco después de que viera la luz *Las sombras de la mente*: HAMEROFF, S., PENROSE, R. “Orchestrated reduction of quantum coherence in brain microtubules: A model for consciousness”. *Neural Network World*, Vol 5, nº5, 1995, pp.793-804). Respecto a cuestiones cercanas a

nos interesa, la relevancia radica en las conclusiones de las que Soler se sirve para ilustrar y en extremo respaldar sus presupuestos filosóficos –profundamente platónicos– sobre la obra de arte y el metalenguaje musical, en diálogo con la física cuántica y el Teorema de Gödel.

1.2. La Consciencia Artística y Musical

El ser del universo es producto del sufrimiento y la angustia de aquellos que piensan.⁸³

La perspectiva ontológica de Soler, fuertemente influida por la filosofía de la mente de Penrose, derivará en su monismo cada vez más hacia el pensamiento de Parménides y Espinosa como veremos.⁸⁴ En efecto, el dualismo achacable –como hace Searle– a Penrose, que procurar evitar mediante una explicación científica de la consciencia con la hipótesis del proceso no-computacional **RO**, en la medida en que se rodea de elementos especulativos tiene serias dificultades para evitarlo. En este sentido, como hemos visto Penrose sitúa la consciencia en un marco ontológico pluralista, y la explicación del *salto* entre sustancias heterogéneas se posterga a la conquista de un nuevo marco teórico de la física que incorpore **RO**.

Soler hará una lectura amplia del Teorema de Gödel y la derivación teórica de Penrose que lo acerque a una teoría de la consciencia artística, pero situando ésta en un marco ontológico que salve la trascendencia sin caer en el dualismo. Esto es así, principalmente porque Soler no confía en que se alcance una comprensión científica de la consciencia, entendida como acción de un cerebro no afectado por las leyes de la cuántica:

las que se plantea Penrose en torno a la filosofía de la mente y las ciencias cognitivas, pueden ser interlocutores –y en muchas ocasiones lo son– los trabajos de Daniel Dennett, David Chalmers, Ned Block o Henry Stapp, así como del físico David Deutsch o los trabajos de Herbert Fröhlich acerca del papel de los efectos cuánticos en los sistemas biológicos, entre otros.

⁸³ SOLER, Josep. *Tiempo y música...*, p.386.

⁸⁴ En el primero, mediante la afirmación del Ser y la identidad de *Ser* y *Pensar*; en el segundo, mediante una hermenéutica del concepto de Substancia y su equiparación al Conjunto Absoluto de Cantor.

El cerebro humano no puede, no podrá entenderse [comprenderse, definirse, analizarse, auto-comprenderse y describirse o reconstruirse, natural o artificialmente, completamente] nunca. La incompletitud de Gödel es la misma que, asimismo, afecta el cerebro y sus, llamadas, funciones...⁸⁵

Por eso, encuentra puntos en común aparentemente alejados con universos intelectuales que comparten una misma concepción de la mente y del conocimiento. Tal es el caso de la mística persa por ejemplo, a través del papel de la intuición, que trasciende la capacidad racional:

Pero la razón se detiene en un cierto límite que sólo la intuición y la certeza (de esta intuición) pueden atravesar...: así lo escribe y expresa, con la certitud del iluminado, Ibn al'Arabi: es una definición semejante, se puede decir que exacta, con otras palabras y otros lenguajes, del llamado teorema de la incompletitud de Gödel.

Razón, matemáticas... análisis (que sólo puede hacer la consciencia inteligente, el pensar sobre esta consciencia, la operación humana que la *organiza*) del ser, y de los *Primeros Principios*...; todo es incompleto y nada puede llegar, de manera geométrica, a la definición, manifestación y demostración final. Nada, excepto la iluminación que trae y entrega, de alguna manera y en algunos momentos y personas –quizá–, la intuición de la *certeza*.⁸⁶

Pero el camino que conduce a Soler hasta el pensamiento de Penrose no procede directamente de Gödel. Su primer paso de relevancia es un texto aparentemente secundario, la recensión de *La mente de Dios* (1994) del físico Paul Davies. En ella manifiesta su interés por el concepto platónico de la física y la matemática del siglo XX, y las implicaciones para una teoría del arte y una estética de la música:

(...) estos hechos, por lo que intuimos, afectan al artista –y, en concreto, por lo que a nosotros se refiere, al músico (y son notables las alusiones explícitas a la música que hace Davies)– y lo afectan como “creador” y como “instrumento” en manos de esta Voluntad que, de una u otra forma, dirige (con una absoluta intención teleológica) el proceso al que tiende el devenir del universo con procesos cuánticos, impredecibles

⁸⁵ SOLER, Josep. *Últimos escritos*..., p.193.

⁸⁶ SOLER, Josep. *Musica enchiriadis*..., p.354.

pero no caóticos y, quizá también, determinados por la colaboración de nuestra libertad y nuestra propia voluntad.⁸⁷

Glosando las ideas de Davies, Soler contempla aquí una aparente teleología en la que dicha *Voluntad* fuera del espacio-tiempo (y del alcance de la lógica racional) dirige el Universo mediante procesos cuánticos hacia un estado final que puede ya rastrearse en el origen cosmológico, en los instantes previos al *Big Bang*. Soler se refiere a la propia expansión del Universo (la dilatación constante del espacio-tiempo formulada tras observaciones astronómicas en la denominada *Ley de Hubble*⁸⁸ como fundamento de la teoría del *Big Bang*) como una “hipóstasis” divina en sentido platónico.⁸⁹ A partir de esta premisa, tanto las estructuras y procesos matemáticos, como las ecuaciones de la física y los objetos artísticos y musicales no son una creación de la historia humana, sino que preexisten como potencialidades a su hallazgo –organizado y materializado por la técnica y descrito después por la historia– en un espacio ideal, platónico.⁹⁰ El estado final hacia el que evoluciona el Universo es una progresiva confluencia de física y metafísica hasta llegar a identificarse en la indistinción entre ambas, restaurando su unidad originaria, proceso al servicio del cual está tanto la consciencia del artista como del científico.⁹¹ Esto

⁸⁷ SOLER, Josep. “Davies, Paul: *La mente de Dios*” en *Escritos sobre música...*, p.532.

⁸⁸ La importancia del descubrimiento atribuido a Edwin Hubble en 1929 para el pensamiento de Soler es tal que en el cincuentenario de su muerte comenzó a escribir una obra de cámara con el título *Variaciones in memoriam Edwin P. Hubble* (2004) estrenada el año 2005 en Barcelona. En 2011 sin embargo, el astrofísico Mario Livio publicó un artículo en *Nature* en el que demostraba, en base al descubrimiento de una carta perdida, que la teoría de la expansión del Universo había sido descubierta dos años antes por Georges Lemaître, generando controversias que escapan al interés del caso que nos ocupa (Para ampliar, Vid. LIVIO, Mario. “Lost in translation: Mystery of the missing text solved”. *Nature*, vol. 479, 10 de noviembre de 2011, pp. 171-173; así como el editorial “Hubble cleared” en el mismo volumen).

⁸⁹ Soler afirma en este texto que “Dios nos aguarda en el infinito futuro absorbiéndonos desde él” (SOLER, Josep. “Davies, Paul: *La mente de Dios*” en *Escritos sobre música...*, p.542). Al sentido del concepto de “hipóstasis” en Soler como manifestación y expresión divina volveremos, ya que lo utiliza en su lectura de Parménides, Espinosa o Heidegger, a los que nos dedicamos en los capítulos siguientes.

⁹⁰ Inaccesible racionalmente y al que sólo se puede acceder por medio de la intuición, como facultad más desarrollada de la consciencia. Para abordar este aspecto, Soler recurre en el texto a la concepción de infinito en el pensamiento matemático de Georg Cantor, muy influido por la metafísica de Espinosa. A esta cuestión volveremos más adelante.

⁹¹ “Esto es lo que el artista trata de hacer al unísono del escritor, del pintor, del músico y –en su campo– el científico y el físico, quienes cuanto más avanzan en las descripciones de las leyes y las estructuras del

sitúa el tiempo en el centro de la reflexión filosófica, en el sentido que Soler caracteriza esta Voluntad⁹² como una *Fuente* de la que proceden las ideas del futuro contradiciendo, mediante la irrupción de la consciencia en la materia biológica, la flecha del tiempo, ya que “esta Fuente (...) es una Voluntad que emana información desde el futuro organizando el pasado”.⁹³ Dicha irrupción de la consciencia se articula, como en la concepción de Prigogine,⁹⁴ en un *pensamiento creativo* que instauro el *tiempo-como-creación* frente al *tiempo-como-destrucción*. Este último expresado por la magnitud física de la entropía, contradiciendo por lo tanto la irreversibilidad del tiempo que formula la Segunda Ley de la Termodinámica.⁹⁵ Como hemos dicho antes, ésta no afecta a la consciencia en su proceso de instauración de orden y complejidad. La consciencia ofrece la percepción del flujo del tiempo como estructura temporalizadora y recogiendo la información que se desplaza desde el futuro al pasado, instauro una complejidad organizando el Universo desde el pasado al futuro.⁹⁶ Se trata de una tensión constante, un enfrentamiento entre

mundo, más y más cerca están de la metafísica” (SOLER, Josep. “El significado del artista en la sociedad actual” en *Escritos sobre música...*, p.129).

⁹² El concepto de *Voluntad* (aquí de resonancias vagamente schopenhauerianas) no desaparecerá en posteriores ensayos de Soler pero sí que se producirá un refinamiento terminológico –sujeto a sus lecturas y al mismo proceso de reflexión– a través del cual será aplicado en contextos restringidos, mientras aparezcan otros términos y conceptos (como Substancia, Ser, Absoluto...) operativamente cercanos al sentido que tiene la Voluntad en este texto.

⁹³ SOLER, Josep. “Davies, Paul: *La mente de Dios*” en *Escritos sobre música...*, p. 535.

⁹⁴ Estudiando los fenómenos físicos alejados del equilibrio y partiendo de un universo que evoluciona hacia un aumento de complejidad, el físico Prigogine ha propuesto una noción de tiempo que supere tanto el “tiempo-ilusión” de Einstein como el “tiempo-degradación” que mide la entropía: “No podemos prever el porvenir de la vida, o de nuestra sociedad, o del universo. La lección del segundo principio es que este porvenir permanece abierto, ligado como está a procesos siempre nuevos de transformación y de aumento de la complejidad. Los desarrollos recientes de la termodinámica nos proponen por tanto un universo en el que el tiempo no es ni ilusión ni disipación, sino creación.” (PRIGOGINE, Ilya. *El nacimiento del tiempo*. Tusquets. Barcelona, 2005 (Trad. de Josep Maria Pons. 4ª ed., 1ª ed., 1991), p.98).

⁹⁵ Recordemos que en el campo de la Termodinámica esta ley introduce la magnitud física de la entropía que formaliza la medida de desorden de un sistema físico, afirmando que la entropía de un sistema aislado aumenta con el tiempo (*Vid. supra*. Capítulo 4; Apartado 4.1. “Cuestiones Preliminares”).

⁹⁶ Soler, especulando sobre las relaciones entre la estructura del Universo y de la Consciencia (más allá por lo tanto, de las tesis de Penrose), sólo enuncia todavía cuestiones de largo recorrido intelectual que desarrollará a partir de entonces: “sólo en la mente de los seres vivos es donde *se reduce la superposición cuántica en forma de onda a realidad concreta* y se puede entonces decir razonablemente que *la impresión mental del paso del tiempo se debe a la constante reducción cuántica que ocurre en la mente.*” (SOLER,

naturaleza y espíritu en el que nosotros, como seres escindidos entre ambos, luchamos contra la Segunda Ley de la termodinámica. El fenómeno más desarrollado de este enfrentamiento que tiene lugar en la consciencia –más sensible y consciente de él– es el lenguaje artístico. Y de todos ellos la música, en razón de su constante manipulación del tiempo, a través de la cual aumenta su complejidad en la historia y objetiva la idea de belleza, tan inherente a la obra de arte como a la armonía y simplicidad de la estructura matemática que subyace a las leyes de la física.

Ya están en juego los elementos de una concepción que reaparecerá pronto con mayor vigor, encontrando su concreción en la hipótesis del metalenguaje musical. Soler la hará explícita en *Tiempo y música. Sobre la destrucción del Tiempo* (1999) que culmina sus reflexiones desarrolladas durante la década de los noventa, en el ensayo de mayor densidad y recorrido filosófico de toda su obra.⁹⁷

Josep. “Davies, Paul: *La mente de Dios*” en *Escritos sobre música...*, p.539. En cursiva en el original, las citas que Soler hace del texto de Davies). Por lo tanto, concibiendo un tiempo como manifestación de la consciencia y sin existencia efectiva. Lo que empieza a vislumbrarse en el texto es una cosmología y una metafísica fruto del intento de superar las tradicionales distinciones entre monismo y dualismo, así como de hacer convivir determinismo e indeterminismo tras el desarrollo de la mecánica cuántica. En este sentido, Soler se refiere a la metafísica de Alfred N. Whitehead y a su afirmación de que “Dios no compromete el carácter abierto e indeterminista esencial del universo”, glosando las ideas de Whitehead a la luz de su concepto de *angustia* íntimamente vinculado al concepto de *tiempo*: “En esta misteriosa función por la que el hombre y los seres vivos, de una u otra manera, aprehenden lo que hemos decidido llamar tiempo, se halla la articulación que nos distingue, de algún modo, de Dios y su manifestación (...) “hacia” el mundo; en él –en el universo– Dios influye y es influido y se halla inmerso en su corriente temporal desde que creó el espacio-tiempo y el dolor y la angustia que de él se derivan (pues el dolor humano es sólo la consciencia de esta sucesión, la angustia de no estar detenidos, sino siempre fluctuantes y siempre deslizándonos hacia algo que siempre es pero que carece de la fijación que parece ser sólo exclusiva de la esencia divina)” (*Ibid.*, pp. 540 y 542).

⁹⁷ Como hemos visto, ya desde sus primeros artículos para la revista *Serra d’Or* (1960-1969) se puede entrever un amplio suelo intelectual, sobre el que se erigirá su estética musical en su etapa de madurez, y en el que más tarde germinarán ensayos de mayor calado filosófico (*Vid. supra.*, Segunda Parte, Capítulo 1: “Esquemas y Categorías Historiográficas”).

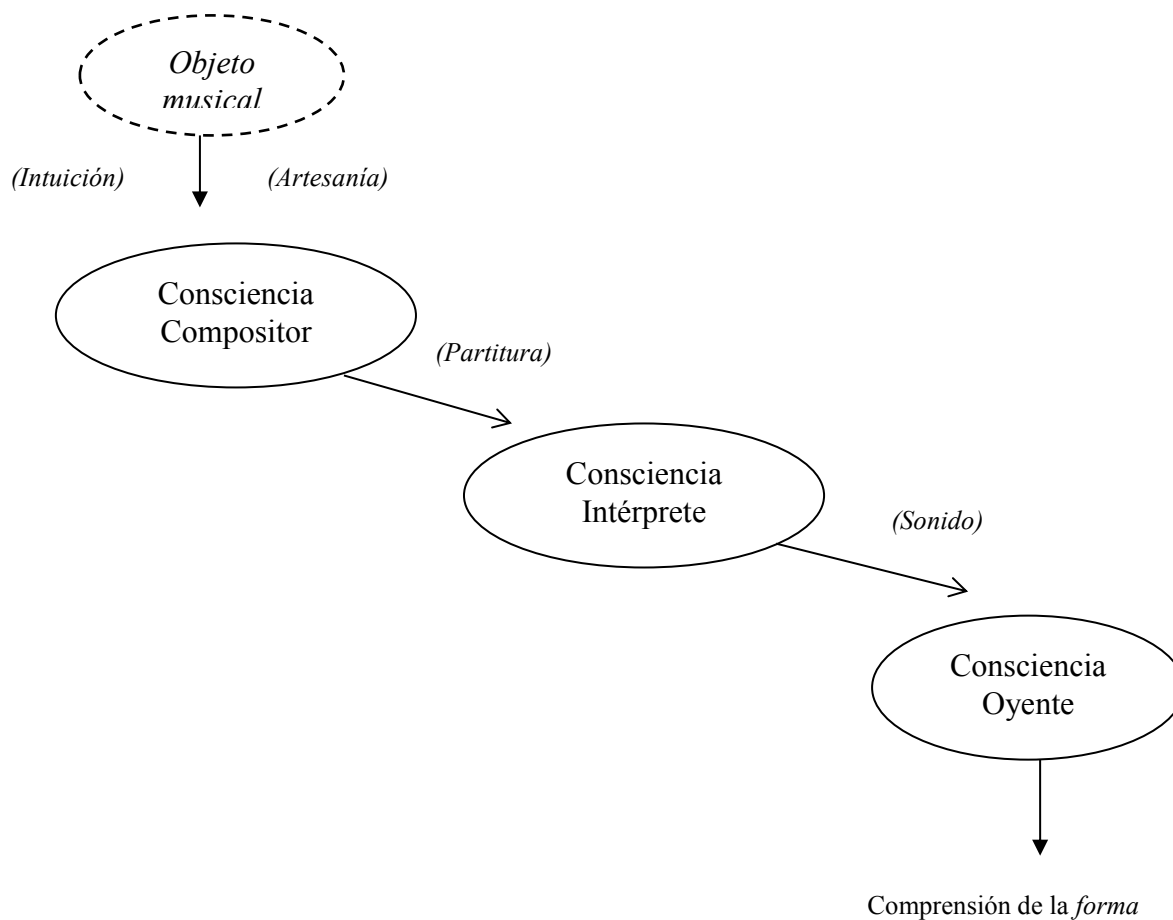
En la medida en que la música es el único lenguaje artístico que mantiene una relación *esencial* con el tiempo,⁹⁸ Soler comienza por contraponer la música –manifestación consciente del *espíritu*– a la Segunda Ley de la termodinámica –ley inconsciente de la *naturaleza*–. En esa contraposición, al aumento de desorden de un sistema físico que expresa la Segunda Ley, se opone el establecimiento de orden temporal de la música, concebida como una operación de la consciencia. En efecto, mediante la estructuración de sus leyes a lo largo de una larga cadena histórica, en la que ha desarrollado las posibilidades lingüísticas del material vertical (armonía) y el material horizontal (melodía y contrapunto) gracias a la codificación de la escritura musical, la consciencia musical se hace cada vez más consciente del tiempo, manipulándolo (por retrogradación,⁹⁹ dilatación, superposición¹⁰⁰...) para “establecer un orden del tiempo en el tiempo”.¹⁰¹ Sin embargo, la consciencia musical no queda reducida al compositor. En la medida en que una de las características esenciales de la música es la curvatura espacio-temporal sobre sí misma, expresada en el número incontable de repeticiones en la que es interpretada tras su fijación temporal en la escritura, mediante el trasvase de *signos* en *sonidos* articula tres consciencias implicadas en el establecimiento del orden temporal:

⁹⁸ Como hemos dicho antes (Segunda Parte, Capítulo 4; Apartado 4.1. “Cuestiones Preliminares”) para Soler la música no se inscribe en el tiempo como algo externo a ella; no se trata de un material con el que trabaja, sino que *es tiempo* ella misma. Tiempo *trascendente* (permite la manifestación de Ideas, entidades situadas más allá de una dimensión física) y *trascendental* (hace posible el conocimiento y las operaciones de la consciencia que efectúan artistas y científicos).

⁹⁹ El ejemplo y análisis que ofrece Soler varias veces es el del *Interludio* del Acto II de *Lulu*, donde mientras una proyección cinematográfica muestra la fuga de la cárcel de Lulu, a partir del compás 687 y hasta el 718 la música retrograda hasta volver al inicio. Por lo tanto, la música contradice el avance temporal dramático mediante retrogradación, expresando la vida interior de la protagonista en el encarcelamiento y huida (*Vid.* SOLER, Josep. *Escritos sobre música...*, p.487; *Tiempo y música...*, p.380 y ss.; así como *Musica enchiriadis...*, p.392 y *Últimos escritos...*, p.195).

¹⁰⁰ La polifonía entendida como una superposición de los *tiempos* organizados por cada una de las voces, en una organización temporal en la que confluyen todos.

¹⁰¹ SOLER, Josep. *Tiempo y música...*, p.370.



Como vemos en el gráfico, la articulación sigue una estructura platónica, ya que preexiste un objeto musical que se establece en la consciencia del compositor, que lo recibe y organiza. De este modo, hay que entender el *objeto musical* en un sentido platónico. La intuición artística, como facultad superior de la consciencia en la teoría del conocimiento de Soler, articula la organización musical:

Las formas superiores del intelecto humano, aquellas que reciben el “objeto” platónico que hacia ellas se precipita, generan pensamientos-objetos por sí mismas, es decir, son fecundadas en sí mismas sin necesidad del material previo del mundo sensible; precisamente, el objeto platónico no pertenece al mundo y, por esencia, no es “sensible”: es aprehensible únicamente por la intuición, por la iluminación que precede a ésta y la organiza como receptora del objeto que se acerca.¹⁰²

¹⁰² SOLER, Josep. *Nuevos escritos...*, p.75.

En el esquema de Soler, la interpretación consiste en “transponer la forma que percibimos a otra realidad”.¹⁰³ Cabe matizar que se trata de una abstracción idealizada del proceso, tanto respecto a cada uno de los elementos –*consciencias*– como a la triple articulación, que no se logra sin pérdidas ni siempre se produce de la misma manera (es un acontecimiento único): recepción del *objeto musical*; trasvase en la partitura del *compositor* al *intérprete*; traducción del signo en sonido del *intérprete* al *oyente*; recepción lógica en la consciencia. De hecho, Soler renuncia a una perspectiva semiótica más allá de este esquema, ya que considera el signo musical de la partitura un *jeroglífico*; es decir un *hieroglypho*, un signo *sagrado* y *ambiguo* en su carácter simbólico,¹⁰⁴ que guarda en su grafía como veremos, la huella de otro *mundo* de donde procede el objeto musical, cuya apariencia recibimos de la interpretación, del trasvase desde la partitura, que no puede ofrecer más que una imagen aproximada.¹⁰⁵ De hecho, Soler concibe la interpretación de los signos musicales como un “tratado de la semiología del inconsciente de aquel que los ha depositado”¹⁰⁶ lo que dificulta y exige del intérprete una actitud de entrega absoluta a la obra. Este carácter ambiguo y sagrado de la obra materializada en la partitura, en la escritura musical, hace del intérprete

(...) un animal sacrificado a los dioses de la percepción de aquellos a los que se ha entregado la *forma* ya “interpretada”: su sacrificio es la ofrenda, sin que a él revierta

¹⁰³ SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, p.489. Más abajo nos detenemos en el *objeto musical* y la *Consciencia del compositor* de modo que aquí partimos de la articulación entre compositor e intérprete. Sólo anunciamos que la *intuición* es la facultad que permitirá la recepción del objeto musical en la consciencia del compositor y la *artesanía*, la estructura y el orden lógico que permitirá articular el objeto de manera que pueda producirse su fijación temporal en la escritura.

¹⁰⁴ SOLER, Josep. *Tiempo y música...*, p.377.

¹⁰⁵ Soler sostiene que entre la propia obra y el compositor, como traductor siempre imperfecto del objeto musical, ya existe una enorme pérdida: “El horror de esta contemplación (...) es un velo, imposible de atravesar, que se interpone siempre entre la obra, que ya ha adquirido forma y ya “es”, y su autor; y éste, aturdido y confuso, con el oscuro e indefinido temor de que aquello que ha escrito –aquello que le ha sido dictado– no sea exactamente con precisión lo que debía ser (y con ello, con su personal error, con el dolor de no saber ni tener la absoluta seguridad de que ha “interpretado” correctamente lo que se le sugería en la oscuridad con el susurro de una incierta forma, como en sueños), deja transcurrir su vida escuchando y “traduciendo”, prestando oído atento a aquellas palabras habladas en las tinieblas y tratando de fijarlas en la concreción de la obra de arte” (SOLER, Josep. “La obra de arte como objetivación de la angustia” en *Escritos sobre música...*, pp.470 y 471).

¹⁰⁶ SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, p.488.

cosa alguna, de lo dado (por la fuerza y la obligación de su artesanía) y, asimismo, es la ignorancia absoluta y total, la imposibilidad de saber, nunca (...) qué es lo que podrá ser percibido y qué otra realidad será descubierta y aprehendida por aquellos en los que él ha depositado su esfuerzo y la sangre de sus trabajos.¹⁰⁷

En este sentido, la comprensión musical del oyente tampoco es capaz de generar una “comunidad” de comprensión, en la medida en que es individual, y se produce a niveles muy distintos entre el *intérprete* y el *oyente*, y en este último, la percepción y comprensión de la forma (transposición de *sonido* en *idea*) sólo idealmente podría darse de manera completa. De hecho Soler afirma que de las múltiples dimensiones que están articuladas en la música como producto del establecimiento de orden temporal de la consciencia, el oyente sólo percibe una y en su perspectiva superficial, física y ondulatoria:

La “melodía”, que contiene en su “interior” el desarrollo de su esencia, es decir, su evolución en el tiempo, su propio esquema armónico, es, por otra parte, la única dimensión que, como música, puede ser captada y aprehendida por el oyente: todo es fluir en el tiempo y, en cierto aspecto, el suceso melódico es como una rugosidad, una palpitante ondulación de éste. La flecha va, con toda evidencia, “hacia adelante”, si el concepto temporal, o por lo menos nuestra apreciación de él, a nivel de experiencia (no como concepto), es la que aceptamos y si por comodidad y dentro del proceso artístico damos por buena esta consideración del tiempo, la forma musical de expresarlo, la melodía, es, por definición, un suceder fluyendo e imposible de detener.¹⁰⁸

Precisamente el carácter temporal de la música, que la hace ontológicamente posible, también hace imposible una aprehensión exacta de ella; sólo la idealización abstracta (es decir, fuera del espacio-tiempo) de un oyente sería capaz de lograrla:

(...) Si la música transcurre en el tiempo, sólo un espíritu que estuviese fuera de éste podría acceder a su verdadera imagen: el *unísono* de una obra, la lectura no ya horizontal, sino vertical, replegada sobre sí misma, que podría darle su exacta figura; su devenir es su deformación y únicamente la *audición* atemporal, sin duración alguna, de la obra de arte, *escuchada* verticalmente, colapsada sobre sí misma, daría

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.499.

¹⁰⁸ SOLER, Josep. “Escritos sobre Armonía” en *Escritos sobre música...*, p.508.

a esta peculiar inteligencia la posibilidad de comprenderla, pues *eternamente* estaría frente a él y eternamente podría ser contemplada como objeto.¹⁰⁹

En suma, la música es una operación de la consciencia que manipula el tiempo, y su existencia tiene lugar a través de una articulación de consciencias en la que se establece un orden del tiempo. El origen de esta articulación es el impulso creativo que empuja a “copiar el modelo divino” en el tiempo, en una forma siempre incompleta (incompletitud que permite y hace posible la historia de la música) respecto a la forma ideal en la que preexiste el *objeto musical*, pero que precisamente mediante esa operación, la forma ideal o modelo divino “se alarga en el dimensión temporal”.¹¹⁰ Y en la medida en que es así, la música sólo puede ser comprendida en profundidad en una cosmología, ya que está afectada y afecta las estructuras fundamentales del universo. Por ello, la transformación histórica de la física moderna respecto al espacio-tiempo exige también una transformación del pensamiento y el lenguaje. Es lo que Soler, como hemos visto, sitúa en la Viena de comienzos de siglo, en la que confluye una transformación profunda del pensamiento científico, los valores y el lenguaje del arte. La etapa actual, debe ser consciente y heredera de aquella transformación, teniendo el metalenguaje musical como aspiración final, como horizonte meta-histórico de pensamiento y lenguaje. Es decir, del *logos* occidental en su horizonte temporal, que por lo tanto debe ser re-pensado y re-construido sobre una nueva concepción:

En los momentos presentes, el pensamiento ya no puede garantizar el retorno: ahora debemos intentar encontrar este nuevo lenguaje que pueda expresar y comunicar este radical cambio del mundo y su concepción, y la música, que parece cumplir alguna de las condiciones previas de ese metalenguaje, quizá será el futuro del hablar y del pensar humanos (...) Y quizá años –o siglos– más tarde (...) una concepción única y totalitaria englobará ambos pensamientos y conceptos y unas ecuaciones simples, últimas y autocomprendivas –si nos atrevemos a decirlo– serán las que determinen y expresen el pensar y su lenguaje y, con ello, su ser.¹¹¹

¹⁰⁹ SOLER, Josep. “Non coerciri maximo, contineri minimo, divinum est” en *Escritos sobre música...*, p.381.

¹¹⁰ SOLER, Josep. *Nuevos escritos...*, p.22. Aquí comienza a manifestarse una concepción inmanente que lo acercará a la noción de Substancia en Espinosa y a un monismo cada vez más radical, cosa que en *Tiempo y Música* todavía no se hace patente, donde el pensamiento de Platón y Penrose tienen mayor ascendencia.

¹¹¹ SOLER, Josep. *Tiempo y música...*, p.376.

En ese hipotético futuro, la música y el ser alcanzan su horizonte en un silencio absoluto, “donde el aumento del desorden físico quizá podrá ser compensado por el aumento del orden del lenguaje”. El metalenguaje musical debe ser en este sentido una superación y ampliación del lenguaje entendido como *limitación*; superando dicha limitación, lingüística y por lo tanto conceptual, el metalenguaje musical será capaz de contener la idea, el objeto platónico que no es capaz de contener el lenguaje verbal, en un lenguaje sin palabras.¹¹²

Este límite histórico al que se refiere Soler, la destrucción del tiempo en la compensación del desorden físico con el orden del metalenguaje musical, busca en última instancia reparar y componer la escisión de naturaleza y espíritu (especialmente sensible desde el romanticismo) en la inmanencia histórica y dinámica de la consciencia. Y la manifestación más elaborada en su manipulación del tiempo, es la música. La vida consciente constituye en su pensamiento la mayor expresión de las leyes fundamentales de la naturaleza. Pero el lenguaje de la música, como expresión de esa vida consciente, es su forma más desarrollada. En la inmanencia histórica de la consciencia, Soler pone el énfasis en su dimensión existencial: la *angustia* fundamental, entendida como estructura temporalizadora de la consciencia y condición del artista, es la que permite la obra de arte y la ampliación del lenguaje en un metalenguaje musical. De este modo, temporalización y ampliación del lenguaje están íntimamente imbricados en el proceso, que pertenece a una dimensión antropológica profunda:

Esta debe ser, quizá, la condición humana, su flaqueza y, asimismo, su grandeza: ser la voz de lo inefable, de lo que no tiene voz, de lo que carece de tiempo pero, por algún misterio imposible de conocer, desea, quiere, ser conocido, en una ínfima y pequeña parte, suponemos, en el tiempo de los hombres y en el transcurrir de todos los seres que, de alguna manera o forma puedan ejercer la operación del saber y del conocer: la de angustiarse (...) ¹¹³

¹¹² *Ibid.*, p.378.

¹¹³ SOLER, Josep. *Últimos escritos...*, p.197.

Pero es sólo a través de la estructuración sistemática¹¹⁴ (mediante la articulación de unas leyes que puedan configurar su propia lógica comunicativa) en una forma musical, que puede trascender su carácter existencial para lograr una sublimación como síntesis en la angustia creadora, contenedora de los tres éxtasis temporales:

La angustia creadora se apoya en el recuerdo del pasado, la dolorosa tensión interrogante del presente y la pregunta sobre lo desconocido, lo imprevisible, del futuro: el tiempo “avanza” hacia el futuro pero es hacia el pasado donde la consciencia asienta su angustia creadora y “avanza” –retrograda– en su inquisición y sobre la que descansa sin que este pasado pueda desaparecer.¹¹⁵

En definitiva, la consciencia científica, artística y musical es la que permite la evolución de la consciencia en términos generales. En esa evolución, la consciencia musical se caracteriza por la manipulación del tiempo configurando un lenguaje trascendental de estructura matemática y dimensión sensible-empírica. El aumento de complejidad de la historia de la música se opera mediante la intervención de la consciencia.¹¹⁶

¹¹⁴ Esta noción de *estructura* es la que subyace a todo su ensayo sobre Bach: *J.S. Bach. Una estructura del dolor* (2004).

¹¹⁵ *Ibid.*, p.382. El pasado es, una vez más, el fundamento que permite el acceso a la obra de arte. De este modo, de la consciencia histórica depende la sublimación de la angustia en angustia *creadora*.

¹¹⁶ Como hemos visto a lo largo de las cinco principales etapas y sistemas en la evolución del lenguaje armónico occidental tal y como se deducen de la lectura histórica de Soler, que privilegia dicho establecimiento de *orden* y *complejidad* en la historia, con una hipotética culminación en el metalenguaje musical (*Vid.* Segunda Parte, Capítulo 4; Apartado 4.3. “Historia, Ciencia y Lenguaje. Una Filosofía de la Historia a la luz de los procesos científicos”). La principal objeción que se podría plantear a este esquema es una excesiva unidireccionalidad historiográfica. En efecto, en la medida en que incluye sólo aquella música que contribuye al aumento de complejidad, y que las últimas etapas (especialmente el desplazamiento de la crisis tonal hacia la A-Tonalidad) pueden ser leídas como culminación de las anteriores, esto puede desembocar en una interpretación históricamente unívoca de arte y música. Su filosofía de la historia sin embargo, procura prevenirse ante ello mediante dos elementos: su respaldo teórico en la historia de la ciencia –con especial atención a la evolución de la física– y el carácter eminentemente *estratégico*, en el contexto del arte contemporáneo, de su historiografía caracterizada por la fluctuación histórica, la alternancia de ampliación y asimilación, acción y reflexión (*Vid.* Capítulo 4; Apartado 4.1. “Cuestiones Preliminares”).

A partir de esta centralidad de la consciencia en el lenguaje de la música, Soler analiza su condición física en una cosmología, para llegar a postular la singularidad de la consciencia en razón de su constante instauración de orden en el tiempo. Es decir, la conclusión de que la consciencia, al mismo tiempo que no está afectada por las leyes de la física cuántica, así como tampoco por el espacio-tiempo de la relatividad (no se ve afectada, como otros objetos en relación a su masa, por la curvatura del espacio-tiempo en la acción del campo gravitatorio) ni por la Segunda Ley de la termodinámica.¹¹⁷ A todo ello Soler le atribuye la causa de la capacidad de la consciencia para realizar la *reducción objetiva RO*, que introduce Penrose como fenómeno unificador cuántico-gravitatorio y desarrollo específico del proceso **R**. Partiendo de la singularidad de la consciencia a la que se refiere Penrose, como único fenómeno que nos exige pensar en el flujo del tiempo (lo que como hemos visto otorga una centralidad tanto a la consciencia como al tiempo en un nuevo marco teórico), Soler sostiene que la necesidad y la función esencial de la consciencia artística es la de constituir una puerta entre el mundo cuántico y el mundo de la no-localidad,¹¹⁸ y siguiendo la ontología de Penrose, entre el Mundo Físico y el Mundo Platónico, mediante la reducción **RO**, un proceso no computacional que implica tanto la comprensión matemática, como el juicio ético y estético.

Estamos rodeados de límites, pero quizá esta muralla, puede que en muchos aspectos, infranqueable, nos permita la llegada del *objeto platónico* [si aceptamos, siquiera por razones históricas o culturales, esta denominación], por la única entrada

¹¹⁷ Por lo tanto, es en la consciencia donde puede alcanzarse la unificación de la física moderna y donde confluye física y metafísica: “La consciencia –que puede *viajar* a velocidad infinita, infinitamente superior a la velocidad límite que la Relatividad señala para la luz–, quizá es el “lugar” donde convergen, para reducirse, las dos teorías básicas de nuestro siglo: y allí, en lo más profundo y lo más interior de nosotros –de la vida, que observa y condiciona el “mundo”–, allí quizá interaccionan, asimismo, la física y la metafísica” (SOLER, Josep. “Sobre ética y estructura musical: la obra para tecla de Josep Soler” en *Escritos sobre música...*, p.405).

¹¹⁸ Como el entrelazamiento cuántico o paradoja *EPR*, la consciencia es un fenómeno que participa de la no-localidad de una realidad fundamental. En la medida en que proporciona una descripción no-local del espacio-tiempo, la teoría de *twistores* de Penrose, anunciada en *Las sombras de la mente* (PENROSE, Roger. *Las sombras de la mente...*, p.412) y desarrollada en *El camino a la realidad*, (PENROSE, Roger. *El camino a la realidad...*, p. 1283 y ss.) es considerada por Soler como “una descripción del *paisaje* del Mundo Tercero” al que accede la consciencia mediante la operación **RO** (SOLER, Josep. *Tiempo y música...*, p. 388).

posible, en el cerebro, protegido éste por la no intervención de cualquier movimiento cuántico y que, precisamente por ello, deja que lo enviado, lo entregado desde el *Espacio No Local* pueda penetrar, ser acogido y ser, después de la operación humana que lo define, lo permea y permite que sea comprensible a los humanos, dado, manifestado y comunicado, al nivel que sea, a *los demás*, a *los que esperan...*¹¹⁹

Esta operación de la consciencia –sólo accesible para la *intuición* y fruto de la *angustia* como disposición afectiva fundamental– es la que permite la existencia física en el espacio-tiempo de la obra de arte, que tiene su origen en el Mundo Platónico o Mundo Tercero.¹²⁰ De este modo, Soler concibe dos líneas evolutivas que avanzan dialécticamente en dirección contraria:

1. Avance de la entropía (Segunda Ley de la termodinámica)
2. Avance de la organización y complejidad (Consciencia)

El final de este doble proceso dialéctico tiene lugar en un “colapso final del universo en un desorden indiferenciado total”, cuando se alcance un equilibrio entre el desorden físico y el orden mental.¹²¹ En la ontología de Soler la historia constituye una constante tensión entre la naturaleza finita del ser humano y el mundo, y la estructura infinita del Mundo Tercero, lo que refleja el punto de partida de la consciencia moderna: la escisión de naturaleza y espíritu, el carácter híbrido del ser humano, que tiene lugar y recibe en la consciencia –no afectada por las leyes del Mundo Físico– su punto de contacto y su unificación.

Como hemos descrito en el proceso **RO** en la forma en que Soler lo comprende, del conjunto de estados posibles, la superposición cuántica colapsa en uno mediante la intervención de la consciencia. Esto quiere decir, que el estado cuántico cuya evolución describe la ecuación de Schrödinger Ψ sigue una evolución determinista (recordemos, a la que Penrose se refiere como “evolución **U**”) y la medición (o “amplificación” de

¹¹⁹ SOLER, Josep. *Últimos escritos...*, pp. 193 y 194.

¹²⁰ La segunda denominación es la que más utiliza Soler, para integrarlo en una ontología que comprende el Mundo Físico (Mundo Primero) y la Consciencia (Mundo Segundo), a diferencia de la primera que es la que utiliza Penrose, aunque cuando aparecen en los textos de Soler son sinónimos.

¹²¹ SOLER, Josep. *Tiempo y música...*, p.387.

efectos cuánticos al nivel clásico) introduce incertidumbre y discontinuidad mediante el procedimiento **R**. De éste, el procedimiento específico más avanzado es **RO**; en la teoría de Soler, efectuado por la consciencia. Gracias al efecto de este procedimiento, la consciencia puede acceder al Mundo Platónico —que sigue el determinismo descrito por la ecuación de Schrödinger y con una realidad independiente del espacio-tiempo— y comunicar en el espacio-tiempo (probabilista, temporal y concebido a nuestra medida) uno de sus aspectos. Para Soler la relación esencial del arte con la verdad radica precisamente en su estatuto ontológico, en el hecho de que es expresión de un aspecto del Mundo Tercero. Y dicha condición ontológica del arte hace que ética y estética sean indiscernibles.¹²² La universalidad y necesidad del lenguaje musical consiste en que se trata de un lenguaje que “el compositor *encuentra, recibe, descubre, arranca*, del Mundo Tercero y nos lo entrega para iniciar así un larguísimo y quizá humanamente imposible diálogo”.¹²³

En la medida en que toda la historia de la cultura constituye una imagen coagulada, detenida, del trasvase (objetivación), mediante la acción de la consciencia, de los objetos del Mundo Tercero en el Mundo Físico, el final meta-histórico es la objetivación de todos ellos. Ésta sólo será posible en la evolución hacia un lenguaje que amplíe los límites del lenguaje verbal, retornando como veremos, a su origen musical. Es decir, hacia el metalenguaje musical en una operación destructora del tiempo:

Por el progresivo aumento del orden mediante “el más peligroso de los dones”, el pensar, hace que esta evolución del lenguaje volviendo a la música inicial sea también una operación destructora del tiempo: el retorno presupone la muerte del tiempo y una consideración espacial sin tiempo, quizá engullido en un espacio no-local que no lo contemple (como sentimiento de algo que “fluye hacia delante”) ya nunca más.¹²⁴

¹²² En tanto que exige una disposición y una *artesanía*, entendida como preparación de la organización adecuada con la que debe manifestarse la forma de un objeto musical *recibido* y no *creado* por nosotros, desde una realidad independiente y fuera del espacio-tiempo. Y en la medida en que tanto Penrose siguiendo a Platón, como Soler siguiendo a ambos, sostienen la existencia independiente de cualquier consciencia de los objetos de la matemática, la ética y la estética.

¹²³ *Ibid.*, p.396.

¹²⁴ *Ibid.*, p.414.

Soler equipara el proceso **U** lineal al *logos* del lenguaje verbal y **R** al metalenguaje musical, entendido como reducción del vector de estado del *logos* que ha vertebrado el pensamiento occidental desde su nacimiento en Grecia. Por esa razón, la música será decisiva en el final del ciclo cultural al que tiende el pensamiento creativo; es el límite al que tiende el lenguaje en su ampliación conceptual constante. Por su base acústica, matemática y semántica,¹²⁵ la unificación de los tres aspectos del Mundo Tercero (pensamiento matemático, estético y ético) tendrá lugar en la música, como horizonte final en la expresión abstracta de la consciencia y como retorno al origen musical del lenguaje¹²⁶ que implica la liquidación del lenguaje verbal y el pensamiento asociado a él:

La última y final operación de la consciencia será silenciar la palabra y, mediante la “contemplación consciente”, será dejar fluir las ideas del Mundo Platónico, en firma de ciertos signos e imágenes que puedan llegar a ser, en su postrera modificación, estructuras sonoras y representaciones (plenas de sentido para la consciencia aunque quizá imposibles de imaginar y de poder ser vistas por los ojos humanos) (...) Así, la “música” y las imágenes de su estructura, que vertebran su objetividad, su esencia, su ser real, será –es–, el horizonte en el que ya ahora se deposita la expresión de la consciencia y en el que (en la consumación de esta operación en un quizá lejano futuro humano), ésta descansará, cumplida ya la totalidad de aquello que se quería por la inescrutable i inimaginable lógica de la Voluntad agente, encarnada en todas las cosas y “motor” de todas ellas.¹²⁷

¹²⁵ Soler hará más tarde referencia al final como límite histórico donde confluyen todos esos elementos: “Y en esta acción en la que irá evolucionando la Palabra, la matemática primero y después la música, son las que permitirán cerrar el ciclo. Ambas son la más alta y pura expresión de la poesía y en ellas debe cerrarse, nos dice la intuición, el pensar y su instauración en el mundo: primero en la matemática y finalmente en la música; y en este último sonido, imagen del primer sonido, la “Palabra” creadora, Tiempo y Palabra, perdido ya el campo del espacio y cualquier función que allí pudiera ejercer su operación, se “fundirán” en una sola cosa, vendrán a ser una sola cosa.” (SOLER, Josep. *Nuevos escritos...*, p.64).

¹²⁶ Tesis en la que sigue al musicólogo alemán Marius Schneider tanto en *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas* (1946) como en *Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes* (1960), pero también en sentido amplio, a la dimensión acústica del origen del Universo en toda cosmología que se refiere a ello, desde el *Corpus Hermeticum* hasta la radiación de fondo de microondas postulada por la cosmología contemporánea.

¹²⁷ *Ibid.*, p.410. Soler hace referencia aquí a una “Voluntad agente”; es como veremos, una apuesta firme por la trascendencia que caracteriza todo su pensamiento estético. En este sentido puede afirmar que “la

Añadido a ello y retomando el argumento inicial, la música es el único lenguaje artístico que mantiene una relación *esencial* con el tiempo; es decir, con aquello que en última instancia otorga a la consciencia la capacidad de reducir la superposición cuántica. En otros términos, la facultad de objetivar en el Mundo Físico la obra de arte como descubrimiento de un aspecto esencial del Mundo Tercero, debido a su capacidad temporalizadora en la sensación del flujo temporal, que a su vez es –como en Heidegger– el fundamento existencial de la angustia, la disposición humana que mediante la estructuración de la forma artística, puede convertirse en angustia creadora.

vida es la puerta, el medio, que el Mundo Tercero ha escogido –quizá se podría decir: creado– para poder objetivarse en un otro mundo al que es llamado y “reducido” a objeto físico” (*Ibid.*, p.402). En cierto modo, la caracterización del Mundo Tercero que como veremos seguirá como preocupación principal en gran parte de sus ensayos posteriores, lo conducirá a una ontología que gira en torno a las categorías de Sustancia y Absoluto, y practica un diálogo constante con el Ser de Parménides y Heidegger.

2. Grecia y el pensamiento cristiano en la obra de Soler

Parménides... Es. Paralelo a esta afirmación, es el texto anónimo del *Éxodo*: “Elohim dijo a Moisés: *Soy el que soy...* díles a los hijos de Israel: *Soy, me envía a vosotros*” (*Éxodo*, III, 14). Parece que el *Pentateuco* recibe su forma definitiva aproximadamente en la misma época que la muerte de Sócrates.¹²⁸

Desde los primeros ensayos de Soler, aún aquellos que se dedican exclusivamente a la historia de la música como los dos volúmenes de *La música* (1982), se pone de manifiesto la necesidad de examinar en qué medida el pensamiento griego –y especialmente el *Poema* de Parménides como momento originario– es el fundamento del pensamiento occidental. Esta necesidad será cada vez más aguda en sus textos, y culminará en *Música y ética* (2006), *Musica enchiriadis* (2011) y *Últimos escritos* (2014), sin olvidar la centralidad del fenómeno artístico y musical, pero cada vez menos sujeta a él estrictamente, revelando un interés en los orígenes del pensamiento occidental por sí mismos. Lo mismo sucede con el cristianismo, cuyo interés nace –aunque no exclusivamente– de la investigación acerca del nacimiento de la música, y se expresa en sus comentarios exegéticos sobre los Evangelios¹²⁹ –con particular atención al prólogo al Evangelio de Juan– y sobre las cartas de Pablo de Tarso, así como de los sermones del Maestro Eckhart,¹³⁰ pero también por los rasgos intelectuales del pensamiento cristiano y

¹²⁸ SOLER, Josep. “Ciencia y arte” en SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia y PRESAS, Adela. *Música, Ciencia y Pensamiento...*, p.31. Los destacados pertenecen al original.

¹²⁹ Que tanto influyen en gran parte de su obra musical, y cuya máxima expresión es su ópera/oratorio *Jesús de Nazaret* (iniciado en 1974, con constantes y sucesivas adiciones hasta 2009) basada en los cuatro evangelios y a la que Bruach se ha referido como “gran comentario evangélico de tipo musical” (BRUACH, Agustí. *Las óperas de Josep Soler...*, p.75).

¹³⁰ A ello podemos añadir la influencia de Juan de la Cruz (1542-1591) y de Francisco de Asís (1181/1182-1226). Respecto a Juan de la Cruz, destaca su obra sobre texto del místico abulense *Noche Oscura* para órgano y percusión (estrenada en la Catedral de Kassel el 17 de abril de 1971), y su figura es un referente indiscutible para Soler como reconoce recientemente: “ahora, en el último tramo de nuestra vida, cuando los recuerdos, imágenes del tiempo que creíamos iba a esparcir sus semillas y éstas ya se disolvieron en otros recuerdos, cuando poco a poco, todo lo que hemos amado o todo aquello por lo que creemos o creíamos éramos amados, se va hundiendo en una irreversible y lenta destrucción (...) poemas como los suyos (...) en la acepción más griega de la palabra, aún palpitan en nosotros, aunque borrándose lentamente en larga agonía, lucha siempre perdida, saben hablarnos y aún saben poseer algo de nosotros...” (SOLER,

su significación histórica desde la monografía *Victoria* (1983), cuya historia interpretará, hasta ensayos posteriores, como un extravío:

El cristianismo y sus ideas (con sus músicas y cantos, —si es que existían en una pureza original y primaria, fruto de la predicación de un *enviado* que quizá sabía leer pero no escribir y del que nada sabemos por fuentes absolutamente directas— y si es que los pocos documentos que nos han llegado de ellas pueden considerarse como básicos y fiables (...) existió y existe, mal que bien, en muy diversos niveles y en épocas y sociedades en extremo diversas: sus valores estaban presentes, de toda evidencia, y ejercían un poder y un dominio cada vez más estrictos y determinantes, pero sus bases eran harto frágiles y su evolución divergía, cada vez más, de las ideas que posiblemente inspiraron sus principios históricos.

En su natural evolución (olvido de sus fuentes, voluntario o no, interés por la economía y la política, entendidas como uso y conservación —al precio que sea— del poder...), en sus apogeos en determinadas épocas y bajo ciertos reyes o jefes de estado y su, creemos, decadencia ya irreversible, el cristianismo de occidente no fue el único que intervino en la evolución de la música: otras influencias, creencias, intereses y fuerzas intervinieron en la configuración a que ha venido a parar, finalmente, un cristianismo que, hoy en día, *es*, únicamente, el Estado Vaticano y sus intereses políticos y económicos, estado del que emana una religión del control de masas, en apariencia suave, pero de fondo en extremo rígido e intolerante.¹³¹

Josep. *Últimos escritos...*, pp.79-81). La inspiración que representa Francisco de Asís para toda la obra de Soler es acaso mayor aún. A modo de ejemplo, su poema para orquesta *San Francisco de Asís* (estrenado en el Palau de la Música de Barcelona el 8 de marzo de 1962) compuesto bajo el impacto de la lectura de *El pobre de Asís* (1956) del escritor griego Nikos Kazantzakis; así como su acción dramática en un acto y cuatro escenas *El Misterio de San Francisco* (estrenada en el Auditorio del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona el 18 de marzo de 2006) con texto de Soler, particularmente influido por la película *Francisco, Juglar de Dios* (1950) de Roberto Rossellini, y a la que hasta 2009 ha añadido dos fragmentos; un *Ave Maria* y otro con texto alemán procedente de *Das Buch von der Armut und vom Tode* (“El libro de la pobreza y de la muerte”) de 1903, libro tercero de *Das Stunden-Buch* (“El libro de horas”) de Rainer Maria Rilke. Sencillamente Francisco es, para Soler, “uno de los pocos *santos* que hayan existido” (SOLER, Josep. *Musica enchiriadis...*, p.400).

¹³¹ *Ibid.*, pp. 281 y 282.

En este sentido, los dos primeros capítulos que se ocupan de los orígenes de la música occidental en *La música* (“Del tótem a Platón; Grecia como fundamento” y “El cristianismo; nacimiento de la música occidental”) ya trascienden el ámbito de la historiografía musical, aunque todavía no manifiesten el bagaje filosófico que terminará por desplegarse en los últimos ensayos.

No obstante, otro texto anterior de Soler sitúa a Parménides en una posición primordial en el trayecto histórico del pensamiento occidental al que se dedicará en las siguientes décadas. Se trata de la introducción a su traducción de *Los nombres divinos y otros escritos* del Pseudo-Dionisio Areopagita, publicada en 1980. Dividida en 41 apartados a lo largo de los cuales el autor contextualiza la teología mística del Pseudo-Dionisio y ofrece una lectura personal, el primero de ellos, rastreando los orígenes de la obra de éste y de Eckhart, ya traza un camino entre Parménides y Heidegger pasando por los neoplatónicos y el pensamiento cristiano,¹³² y los siguientes glosan la descripción parmenídea del ser.

Es conocida la complejidad hermenéutica –tanto para la filosofía como para la filología– que suscitan los hexámetros del poema de Parménides, que nos ha llegado fragmentariamente y de forma indirecta, a través de sus comentaristas. En todo caso, a Soler le interesa no ya la arqueología de una obra que pudiéramos atribuir unitariamente a un autor de la segunda mitad del siglo VI a.C. llamado Parménides, sino el sentido ontológico del texto que nos ha llegado y la influencia que ha tenido en la historia del pensamiento occidental hasta Heidegger. Calmell ha señalado el hecho paradójico de que Soler, al estudiar el estatuto ontológico de tiempo y música recurra al poema de Parménides, donde siguiendo la lectura tradicional se relega el tiempo a la esfera de las apariencias.¹³³ Una cuestión que en primer lugar se repara, como el mismo Calmell

¹³² “La pregunta por el ser antecede a toda pregunta; es en Grecia donde por vez primera se plantea como la única pregunta existente, interrogación universal y total: el camino que se traza a partir de Parménides, Gorgias, Platón, Aristóteles y los neoplatónicos, halla sus cimas en Pablo de Tarso, en el Pseudo-Dionisio, en Eckhart y Juan de la Cruz para concluir, momentáneamente –ya que su interrogar durará lo que dure el hombre–, en el análisis del ser, de Heidegger” (SOLER, Josep. “Introducción” a PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA. *Los Nombres Divinos...*, p.14).

¹³³ CALMELL, César. “Josep Soler en sus escritos sobre música” en CUSCÓ, Joan (coord.) *Josep Soler. Componer y vivir...*, p.78.

reseña, con su pensamiento sobre el tiempo y la existencia. Y que como hemos visto, es articulada por una teoría de la consciencia que la comprende esencialmente como una estructura temporalizadora cosmológica, biológica, y finalmente histórica. En efecto, el retorno al fundamento (como refundación) que plantea Soler, se articula en la inmanencia de la consciencia con vistas a reparar la expulsión y olvido del ser que Heidegger diagnosticará en la historia de la metafísica. En este sentido, se vuelve al fundamento histórico de la historia de la filosofía; pre-ontológico, es decir, previo a la escisión de ser y ente en el *tiempo*, confiando a la consciencia, en razón de su estructura temporalizadora, el papel de mediación o “puente” entre el Mundo Platónico y el Mundo Físico tal y como hemos analizado en el capítulo anterior.

En todo caso, el pensamiento de Soler hereda en sentido amplio un *pathos* espiritual griego, que influye tanto en sus ensayos como en su obra dramática y musical – particularmente en *Agamemnon* (1960) y en *Edipo y Yocasta* (1972)– y que anterior a los presocráticos, sobrevive en ellos. En ello resulta central la figura del *Destino* manifestada en distintos aspectos de la tradición griega: en los oráculos y el arte adivinatorio producto del entusiasmo (ἐνθουσιασμός –inspiración, posesión y presencia de Dios que permite descubrir lo que ya está escrito), en el mensaje de los *Siete Sabios* que funda una larga tradición ética en Grecia,¹³⁴ y en la tragedia, profundamente cultural. El paradigma de ésta última es el *Edipo Rey* de Sófocles, en la que Edipo procura en vano evitar su destino. En *Edipo y Yocasta*, Soler se basa en el texto de Sófocles y más extensamente en el latino *Edipo* de Séneca, para poner en escena el sentido tanto trágico como litúrgico griego de la tensión entre Dios y la libertad humana en torno al destino.¹³⁵

¹³⁴ PLATÓN. *Protágoras*, 343a: “Entre esos estaban Tales de Mileto, Pítaco de Mitilene, Bías de Priene, nuestro Solón, Cleobulo de Lindos y Misón de Quenea, y como séptimo del grupo se nombra al lacedemonio Quilón. Todos ellos eran admiradores y apasionados discípulos de la educación lacedemonia. Puede uno comprender que su sabiduría era de ese tipo, al recordar las breves frases dichas por cada uno, que ellos, de común acuerdo, como principio de la sabiduría dedicaron en inscripción a Apolo en su templo de Delfos, grabando lo que todo el mundo repite: “Conócete a ti mismo” y “De nada demasiado” (PLATÓN. “Protágoras”. *Diálogos* (Vol. IV). Gredos. Madrid, 2008 (Trad. de Carlos García Gual. 9ª reimp., 1ª ed., 1981), pp.559 y 560).

¹³⁵ Que en el conocido coro de Séneca (no presente en el libreto soleriano de *Edipo y Yocasta*) se hace explícito, revelador a su vez del pensamiento estoico: “Todo avanza por una senda ya trazada y el primer día determina al último: ni a los dioses les está permitido cambiar el curso de lo que está encadenado a sus causas. El orden establecido para cada uno no puede moverlo plegaria alguna: a muchos daña el miedo

(...) los dioses hablan a través de las conductas humanas y de los actos de los hombres y mediante ellos establecen sus leyes y organizan sus determinadas moralidades; y esto es lo que constata, anonadado, su infeliz protagonista, ciego, asesino de su padre y violador de su madre por voluntad divina (...) los dioses establecen su dialéctica a través de las conductas y los errores –y aún la aparente felicidad– de los humanos; hablan en sus muertes y se manifiestan en el canto de la sangre derramada: parece como si en el holocausto incesante del odio que el hombre manifiesta hacia el hombre, expresaran y mostraran su gozo y en él hablaran y, quizá también, se comunicaran: y esta insegura y temerosa sensación –que hoy escondemos bajo mil subterfugios y teorías científicas– es la que en las tragedias que nos han llegado – completas o en fragmentos– de los griegos, se expresa con una rara lucidez: la historia de Edipo es la de un arquetipo por excelencia y, como tal, se ha convertido en un referente absoluto, quizá en la tragedia absoluta, “la tragedia”.¹³⁶

Por lo tanto, *Edipo y Yocasta* es para Soler una tragedia, pero también un acto litúrgico en el que está en juego la relación entre el individuo y la divinidad. Se trata de la misma motivación que lo lleva a proyectar antes (ca, 1952-1953) una ópera sobre *Antígona* de Sófocles y después a completar su primera ópera *Agamemnon* sobre la tragedia de Séneca, como él mismo ha descrito:

Concebimos esta obra (...) como una acción, casi litúrgica, en la que el destino inevitable –e inevitable como lo es siempre– de todos los protagonistas, se tiene que cumplir, empujado por las palabras terribles y maravillosas que la sombra de Tiestes, evocado por sí mismo de “las aguas lúgubres” donde mora “el guardián del triple cuello de melena negra”, se habla a sí mismo, en atroz monólogo solitario, con esta extraña peculiar convención teatral –y operística– en la que un protagonista dialoga con sí mismo, se interroga y se increpa: “yo, venceré a todos en el crimen: lleno de tres hijos, sepultados en mi vientre, devoré, ignorante, mis propias entrañas pero, más tarde, por mandato del Destino y porque mi carne de padre se transmitiese a la

mismo, muchos han llegado a su destino mientras temen al destino” (SÉNECA. *Edipo*. Coro, 987-994. Trad. de Leonor Pérez Gómez).

¹³⁶ SOLER, Josep. *Nuevos escritos y poemas...*, pp. 126 y 127.

de todos mis hijos, el Destino me obligó a cometer cópula infame con mi hija y acepté con gozo el anuncio de esta maldad (...) ¹³⁷

Edipo es, como sucede en gran parte de la obra dramática de Soler (*Nerón* (1985), *Murillo* (1989) ...) una imagen del artista, expresada en este caso a través de la responsabilidad pública y privada del rey de Tebas, que como el artista debe asumir su destino. En este sentido, el mismo sentido trágico y trascendente de la existencia que se desprende de su obra musical, es el que despierta en Soler su interés por el poema de Parménides. En efecto, la figura griega del destino entendido como raíz mítica de la *arkhe* presocrática (origen y razón fundamental de toda realidad) desde Tales de Mileto (s.VII-VI a.C.), como una secularización de aquél llega hasta el poema de Parménides. ¹³⁸ En él se establece una relación esencial entre Justicia (Δίκη), Necesidad (Ἀνάγκη) ¹³⁹ y Ser (εἶναι). ¹⁴⁰ La necesidad encadena el Ser, de forma que permanece ligado al Destino (*Poema*, frag. 8, 35):

Así que es lo mismo pensar y el pensamiento de que algo es, pues sin lo que es, en lo que está expresado, no hallarás el pensar; que no hay ni habrá otra cosa fuera de lo que es. Pues la Moira lo aherrojó para que sea total e inmutable. ¹⁴¹

La misma motivación pues, está en el origen de las obras dramáticas como de los comentarios de Soler al poema de Parménides. Más allá de las dificultades hermenéuticas que como hemos dicho puede suscitar, todo el poema es una alegoría de la búsqueda de

¹³⁷ *Ibid.*, pp.103 y 104. No nos detenemos en la génesis y fuentes de estas obras, que Bruach ya ha analizado rigurosamente y en detalle (*Vid.* BRUACH, Agustí. *Las óperas de Josep Soler...*, pp. 33-42 y 59-73).

¹³⁸ Y se prolonga en la tradición grecolatina posterior, en el *intelectualismo moral* socrático (el mal es fruto de la ignorancia del bien, es decir, del destino); en la *Teoría de las ideas* platónica (heredera del Ser de Parménides); en el fundamento inalterable de las categorías aristotélicas de sustancia (οὐσία) y materia (ὕλη) que regulan el conocimiento verdadero; o en el énfasis estoico en el deber (Καθῆκον) siguiendo la ley natural.

¹³⁹ La madre de la Moira (μοῖρα), figura del destino en griego.

¹⁴⁰ Utilizamos la mayúscula para Ser al referirnos al que se inscribe en los fragmentos de Parménides, y en minúsculas al ser en términos generales.

¹⁴¹ PARMÉNIDES. *Poema*. Istmo. Madrid, 2007 (Trad. de Alberto Bernabé), p.27.

la verdad, asociada a una experiencia¹⁴² de carácter místico: el viaje del poeta hasta ser recibido por la diosa, es un trayecto de la oscuridad a la luz del conocimiento verdadero. El poeta sigue este camino extático, que “está fuera de lo hollado por los hombres”,¹⁴³ impulsado por *themis* (Θέμις) y *dike* (δίκη), norma y justicia, que le permiten llegar al destino. Soler recoge la dimensión ética de esta caracterización para la consciencia artística.¹⁴⁴ Y en este sentido, lee la descripción del camino alejado de los hombres desde la figura existencial del artista exiliado del mundo:

¿No es un conocimiento que, por sí mismo, ya presupone otra Vía, la vía de la angustia, de las preguntas sin respuesta, de los caminos nunca hollados y que no se pueden transitar o que, quizá, al intentar hacerlo, se hacen más y más abruptos, oscuros y tenebrosos?¹⁴⁵

El poema de Parménides es asimismo, en su afirmación del Ser (εἶναι), una exposición de la *verdad* (ἀλήθεια), en la medida en que el Ser es lo *desocultado* que brota de lo oculto; se arranca frente a ese permanecer oculto que está en la raíz de la verdad. Influido tanto por la lectura de Heidegger¹⁴⁶ como por la de Martínez Marzoa,¹⁴⁷ Soler se basa en la raíz negativa de la acepción griega de *verdad* (ἀ-λήθεια) entendida como negación del “permanecer oculto”, y el significado griego de *caos* (χάος) desde la *Teogonía* de Hesíodo¹⁴⁸ que Martínez Marzoa glosa referido a una “abertura, grieta, abismo”, y al verbo χαίνω como “abrirse la tierra, abrirse una herida”¹⁴⁹ para construir una poética que

¹⁴² Como hemos afirmado antes, en un momento pre-ontológico, y por lo tanto como vivencia, experiencia, esencial y fuera del tiempo, del Ser. Se trata del saber esencial que Heidegger, refiriéndose a Parménides denomina “pensar lo verdadero” y opone al dominio cognoscitivo que se adueña del objeto del saber: “Pensar lo verdadero significa: experimentar lo verdadero en su esencia y saber la verdad de lo verdadero en dicha experiencia esencial” (HEIDEGGER, Martin. *Parménides*. Akal. Madrid, 2005 (Trad. de Carlos Másmela), p.5).

¹⁴³ *Poema*, frag.1, 27 (PARMÉNIDES. *Poema...*, p.21).

¹⁴⁴ SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.18.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.51.

¹⁴⁶ Sobre la influencia de Heidegger en Soler, *vid.* Capítulo 4 de esta parte.

¹⁴⁷ MARTÍNEZ MARZOA, Felipe. *Historia de la filosofía* (I)..., p.19 y ss.

¹⁴⁸ Recordemos el inicio de la cosmogonía tras la invocación a las musas (*Teogonía*, 116): “En primer lugar existió el Caos” (HESÍODO. *Obras y fragmentos*. Gredos. Madrid, 2000 (Trad. de Aurelio Pérez), p.16).

¹⁴⁹ MARTÍNEZ MARZOA, Felipe. *Historia de la filosofía* (I)..., p.21.

en sintonía con la noción de compositor como *logoteta* que hemos analizado antes,¹⁵⁰ se basa en la dimensión negativa esencial a su actividad de organización y establecimiento de un lenguaje, ya que debe eliminar todo aquello que le impida desarrollarse:

Verdad es, pues, un término que se afirma sustentándose sobre su negación; lo que permanece oculto lo justifica y, sin él, no podría existir. Pero si la obra de arte se arranca al no-ser, sale a la luz, huye del ocultamiento, es presente (...), es porque ha sabido desgajarse de lo oculto: *es nacer y perecer*. No es algo que se escoge en un camino binario de posibilidades; es algo que, por la energía irracional del poeta, viene a ser y, con ello, deja establecida una relación inequívoca con lo que no es.¹⁵¹

La presencia por lo tanto precisa del permanecer oculto, y tiene lugar sólo a partir de la ruptura, la distancia o la herida que se abre entre lo oculto y lo desocultado, entre lo atemporal y lo temporal, entre lo divino y lo humano. Esta distancia que se abre es la que hace posible la obra de arte para Soler, y es ahí donde se cifra su entidad ontológica así como su dimensión ética-estética, como se manifiesta en la concepción que sobrevive en Plotino:¹⁵²

La obra ya estaba, potencialmente, en el interior de la piedra, solo su trabajo y el esfuerzo de dejarse guiar por el impulso creador, permite que aquello que estaba escondido debajo, aparezca a la *verdad* de la luz, libre de todas aquellas cosas que la ensombrecían, la ocultaban y no permitían su visión: tal es la idea, yacente en la palabra *verdad*, en su origen griego y tal como lo había ya contado, siglos atrás, la diosa que amablemente recibe al joven Parménides: la *verdad* es desocultar aquello que está oculto: una negación es su fundamento.

Y negación presupone un esfuerzo: desechar aquello que creemos es innecesario, aquello que ya no debe ser utilizado o que se demostró carecía de importancia, aquello que pudo ser muy “espectacular” –decimos ahora– en su momento pero ahora, pasados los años, quizá está ya en, o cerca de, lo ridículo, aquello que pudo impresionarnos pero hoy, ahora, sabemos que fue lo novedoso, quizá en apariencia, de su aspecto lo que nos afectó aunque pasados días o años, aparece como algo ya

¹⁵⁰ Vid. Segunda Parte, Capítulo 4; Apartado 4.3.5. “Metalenguaje musical”.

¹⁵¹ SOLER, Josep. “Sobre la imaginación” en *Escritos sobre música...*, p.329.

¹⁵² PLOTINO. *Enéada* I, VI, 9

carente de sentido o disfrazado de buenas intenciones (quizá las de estar al día o ser modernos: las peores y más peligrosas que un artista puede tener...)

Negarse a sí mismo y al instinto económico, vanidoso, de querer ser considerado, agasajado, personaje importante en la sociedad o en los “medios de comunicación”, esto es el comienzo, sólo el comienzo, de cómo debe ir limpiando y arrancando lo superfluo de la madera o la piedra de la artesanía del creador (...) la *verdad* es una operación dolorosa y muy dura, pero es el único y doliente precio que se nos pide...¹⁵³

La verdad es en efecto, una operación dolorosa en la medida en que se arranca de esa herida abismal del *caos*. Para Soler, el artesano (recordemos, aquél que no *crea* sino *recibe* un objeto que debe ser estructurado u organizado) “debe contener y, maternalmente, conservar en su noche oscura, tanto más tenebrosa y con silencioso temor cuanto más consciente sea aquel que la ha recibido y, poco a poco, la va convirtiendo en materia rara y prodigiosa”.¹⁵⁴ El proceso, descrito como una salida a la luz, presupone sacrificio y dolor.¹⁵⁵ Este último se erige, en los últimos textos de Soler, en una categoría trascendental del arte, en la medida en que la existencia de dicha “materia prodigiosa” que finalmente es la obra, depende de la capacidad de sublimar el dolor del mundo para entregarlo como forma. Es de esa herida de la que surge lenguaje, pensamiento y arte, y en la música, lo que hace que la forma, entendida como objetivación de la angustia, tenga una dimensión existencial:

El hombre habla, arranca de la noche de las profundidades de *su* (*sus*, del de todos) Hades particular —y también, universal—, la palabra y, con ella, a diferencia del Dios (—que lo escribimos en mayúscula para, simplificando, asimilarlo al dios judío/cristiano—) que occidente, de alguna manera ha hecho suyo, habla, emite

¹⁵³ SOLER, Josep. “Ciencia y arte” en SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia y PRESAS, Adela (eds.). *Música, Ciencia y Pensamiento...*, p.25.

¹⁵⁴ SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, p.124.

¹⁵⁵ En el trayecto de la oscuridad a la luz del conocimiento verdadero descrito en el poema de Parménides, hay una serena contemplación, experiencia de la unidad, y no todavía pregunta y asombro, escisión, distancia entre el pensamiento y lo pensado, aunque siente las bases y el fundamento de ese acontecimiento que es el pensamiento occidental. Precisamente Soler describe el primer asombro como un momento doloroso: “El asombro es el comienzo de la sabiduría pero también es el comienzo del temor a la sabiduría: ambos son dolorosos e inevitables...” (*Ibid.*, p.37).

signos (por muy incoherentes y ambiguos que sean), los trasmuta en pensamientos y estos, recubiertos del dorado de las palabras, vuelven a entrar en él, se arrastran por el Hades sanguinolento y, de la herida del “abismo de su caos” (o del “caos de su abismo”), desde ella, abre su boca para proferir de nuevo sus palabras: pero este abrir su boca es, en cierta manera, similar en su raíz y su significado, a la apertura de una herida: la verdad es desocultar el olvido, manifestarlo y exponerlo.¹⁵⁶

El único camino transitable es la búsqueda del “es”, la afirmación del ser entendiendo el ser no como cópula: Parménides traza un *logos* sin objeto, es decir, un “ser” sin un atributo concreto que le otorgaría un carácter accidental. Así, describe el ser como ingénito, indivisible, inmóvil: “Y es que no “fue una vez” ni “será”, pues ahora es todo a la vez uno, continuo”.¹⁵⁷ Soler sigue una lectura heideggeriana de Parménides, partiendo de la premisa del olvido del ser en la historia de la metafísica. Pero en su particular interpretación histórica, considera que habrá algunos momentos de *reencuentro* con la pregunta por el ser antes de llegar a Heidegger a los que se puede aludir, que en cualquier caso confirman dicha premisa en la medida en que se presentan como heterodoxos y excepcionales: Damascio (ca. 458-538),¹⁵⁸ Al-Hallaj (857-922)¹⁵⁹ y el Maestro (Johann) Eckhart (1260-1328), la afirmación de la unidad con la Substancia Absoluta (Dios) que

¹⁵⁶ SOLER, Josep. *Últimos escritos...*, p.13.

¹⁵⁷ *Poema*, frag. 8 , 5-6 (PARMÉNIDES. *Poema...*, p.25).

¹⁵⁸ Damascio, último neoplatónico de Atenas junto a su discípulo Simplicio, que se vio obligado a cerrar la Academia tras el edicto del emperador Justiniano (529), en la medida en que cierra el ciclo que abre Parménides: “La suprema y última negación que la filosofía establece sobre el Inefable, el Silencioso, la hace aquel que cierra la Academia de Atenas, mil años después que Platón y Sócrates, bajo el impulso y la inmensa sombra del maestro, Parménides, la abrieran: la inquisición sobre el ser, a pesar de la llamada urgente que Heidegger nos está haciendo, parecía cerrarse en el pensamiento de occidente” (SOLER, Josep. *Musica enchiriadis...*, p.459).

¹⁵⁹ Soler subraya la afirmación del místico sufi de identidad con la Verdad –uno de los nombres divinos, lo que equivale a afirmar la identidad absoluta con Dios– que le costaron el encarcelamiento y la ejecución en Bagdad: “Recordemos las célebres palabras de Hallaj en su martirio: *Anâ'l Haqq –Yo soy la Verdad Creadora (Dios, Anâ'l –Haqq)*” (SOLER, Josep. *Últimos escritos...*, p.224, n.109. El destacado pertenece al original). Su interés por la figura de Hallaj le llevó a dedicarle la obra para conjunto de cámara *In memoriam Husayn Mansur Hallaj* (2011).

encontrará en Espinosa (1632-1677)¹⁶⁰ y en los textos de Pablo de Tarso (s. I),¹⁶¹ así como el concepto de *lógos* (λόγος) y la insistencia en la *verdad* (ἀλήθεια) identificada con el *lógos* divino¹⁶² que descubre en el prólogo al Evangelio de Juan, y que asimismo Soler sigue en el comentario al prólogo que lleva a cabo, influido por el Pseudo-Dionisio Areopagita, Juan Escoto Eriúgena (ca. 810-877) en su *Homilía sobre el prólogo de Juan* desde una perspectiva neoplatónica y una teología negativa o *apofática*.¹⁶³ En todo ello Soler busca un hilo conductor dentro de su evidente heterogeneidad.¹⁶⁴ Por esa razón, en muchas ocasiones procura poner en diálogo al ser de Parménides con la tradición judeocristiana desde el Antiguo Testamento:

(...) en él, con su *Poema*, en el que se establece, de forma rotunda, clara y como nunca antes habíamos podido hallar, se afirma, el *ser* en él, y, al unísono con la voz que habla desde la zarza ardiente, el *es* llena el *Kósmos*, le da vida y lo mantiene

¹⁶⁰ Vid. Capítulo 3 de esta parte.

¹⁶¹ En *Ensayo sobre los inicios del cristianismo* (inédito). También en *el árbol del dios doliente* (en prensa), glosa sus cartas, con particular atención a Colosenses 1, 24.

¹⁶² A lo largo de todo el prólogo en el que se relaciona el *Lógos* (o Verbo) con Dios y su manifestación como Verdad (Respecto al uso de λόγος, vid. Juan 1,1 y 1,14. Sobre el de ἀλήθεια, Juan 1,9; 1,17; 17, 17; 17, 19; y particularmente en el interrogatorio de Pilato a Jesús en Juan 18,33-38 que finaliza con la pregunta del primero sin respuesta de Jesús: “¿Qué es verdad?”).

¹⁶³ SOLER, Josep. *Musica enchiriadis...*, p.377, n.243. Respecto a la teología apofática (aunque bajo un punto de vista etimológico pudiéramos retrotraernos a la lógica aristotélica y la distinción entre catátesis y apófasis en el seno del “discurso apofántico”) cabe recordar que en su anterior obra *Periphyseon* (o *De divisione naturae*) Escoto expone la distinción, tomada del Aeropagita, entre esta y la catafática, que procurará exponer como complementarias: “La una, es decir, la ἀποφατική [apofática], niega que divina esencia o sustancia sea alguna de las cosas que son, es decir, que se pueden expresar o entender; la otra, la καταφατική [catafática], predica de ella cuantas cosas existen, y por eso se llama afirmativa —no que confirme que ella es alguna de las cosas que son, sino que hace ver que se pueden predicar de ella todas las cosas que de ella proceden— (...) Pero no hace ahora a nuestro propósito el hablar de eso, pues ya lo hizo suficientemente San Dionisio Areopagita en la *Symbolica Theologia*” (ESCOTO ERIÚGENA, Juan. “*Periphyseon*. Libro I: Sobre la división de la naturaleza” en FERNÁNDEZ, Clemente. *Los filósofos medievales*, vol. II. BAC (418), Madrid, 1979, p.14).

¹⁶⁴ En la medida en que el hilo conductor consiste en la afirmación de dicha unidad y en la confluencia de física y metafísica, Soler añadirá las aportaciones procedentes de la ciencia, como hemos analizado antes, donde destacan los nombres de Cantor (sobre el que volvemos más adelante), Gödel, Einstein y Penrose (SOLER, Josep. *Musica enchiriadis...*, p.501).

desde la *esfera de su desierto inerte, inmóvil...*; la premonición y el anuncio de Parménides inicia el momento supremo del pensar de occidente.¹⁶⁵

Y también para sostener la unidad de la consciencia procedente de la unidad de ser y pensar,¹⁶⁶ y una misma concepción del ser que según Soler después se hará también presente en Espinosa.

En efecto, como ha señalado LaCocque, pese a rastrear la tradición de la que procede, la revelación a Moisés en *Éxodo* 3,14 es excepcional en su contexto y responde a una “pregunta egipcia” sobre el nombre inaccesible de la divinidad, es decir sobre el secreto y el poder oculto en el Nombre de Dios, *teofánico* y *performativo* en razón de su unicidad y su indeterminación,¹⁶⁷ promesa escatológica que para el cristianismo primitivo será cumplida en la venida del Cristo. En su introducción a *Poesía y teatro del Antiguo Egipto* Soler también explora las raíces egipcias de Moisés y de la revelación, y su transformación en el Evangelio de Juan y los textos de Pablo.¹⁶⁸ No obstante, de nuevo a Soler le interesa más que la arqueología del texto hebreo (con un sentido algo distinto quizás, en su origen)¹⁶⁹ la influencia de éste en el pensamiento occidental desde su primer trasvase semántico al griego y al latín. De este modo, hace uso de la hipótesis de que compartan un fondo común, lo que le sirve como respaldo argumentativo para rastrear

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.429.

¹⁶⁶ “Las Ideas son la esencia divina y ésta *es una* con la consciencia del que las expresa, de Aquel que *es* (*es*, dice Parménides y *es* dice el Elohim de la Montaña a Moisés, y ambos escritos son, aproximadamente, contemporáneos)” (*Ibid.*, p.447, n.310. Los destacados pertenecen al original).

¹⁶⁷ LACOCQUE, André. “La revelación de las revelaciones” en LACOCQUE, André y RICOEUR, Paul. *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos*. Herder. Barcelona, 2001, p.318.

¹⁶⁸ SOLER, Josep. *Poesía y teatro del Antiguo Egipto*. Etnos. Madrid, 1993, pp.24-26.

¹⁶⁹ LACOCQUE, André. “La revelación de las revelaciones” en LACOCQUE, André y RICOEUR, Paul. *Pensar la Biblia...*, p.322. También p.334, donde Lacocque expone la distinción metafísica entre los griegos y los hebreos en las distintas traducciones por un lado del judaísmo helenizado de Moses Mendelssohn, centrada en la eternidad del ser, así como sobre todo la de Filón de Alejandría (influida por el platonismo) que traduce *Éxodo* 3,14 como “Yo soy el que *es*” (*Ibid.*, p.335), y por otro la de Maimónides, que “nos pide que pensemos a Dios como un agente con un propósito, no como un ser con una esencia”. Esto no quiere decir que no se pueda interpretar este pasaje del *Éxodo* (como hace Soler) haciendo referencia al ser, que en todo caso, amplía su significado desde el hebreo en su contexto cultural.

los reencuentros con el ser, en esa historia de la metafísica como olvido del ser que hemos mencionado, incorporando la substancia de Espinosa:

La relación –prácticamente las mismas palabras– entre la afirmación de la Diosa sin Nombre que acoge al joven Parménides y las palabras que, desde la Zarza Ardiente, Yahveh dice a Moisés: “... *el Ser es y el No-Ser no es...*” (II, 3) y “... (les dirás) *Yo-Soy me ha enviado a vosotros...*” (Ex. III, 14; procede del verbo *hâyâh* –en arameo *hawâh*– = *Ser*; primera etimología del nombre de *Yahveh*). Él podría decir: “*Yo soy Yo-Soy*”. El texto del *Éxodo* se escribió, seguramente, antes que el *Poema* de Parménides (escrito a finales del s. -VI), aunque el *Pentateuco* se fija definitivamente entre el s. -V y mediados del -IV. El espacio temporal es mínimo: parece como si en un hálito peculiar de tiempo, una misma idea básica se manifestara a aquellos que quieran recibirla. Ambos confunden en una sola cosa *Ser* con la *Substancia* única, abierta en sus infinitos *atributos*, expresando una esencia eterna e infinita: “*Es es y no es no-es*”. Pensar y ser es lo mismo, pero el pensar es un atributo del ser: así lo *extenso* es ser y también lo son sus infinitos atributos.¹⁷⁰

Respecto a Damascio, Soler ve en su obra el final de un ciclo cultural, desde la afirmación del ser en Parménides hasta el pensamiento *apofático* o negativo “sobre lo que no puede ser dicho sino sólo pensado, únicamente intuido, allende la palabra”,¹⁷¹ subyacente al postulado de una Unidad inefable fuera de toda determinación. Es decir, el silencio de la palabra para acoger aquello indecible, pero que a la vez encuentra en el sonido como fundamento de la palabra (y viceversa) su expresión (siempre incompleta), lo cual afecta esencialmente a la música como lenguaje.¹⁷² Especialmente en el *Timeo* platónico podemos encontrar ya los rasgos de esa negación de lo que se oculta al logos (ἄλογον) en una cosmología. Así, Timeo, al principio de su exposición acerca del cosmos sostiene que “descubrir al hacedor y padre de este universo es difícil, pero, una vez descubierto, comunicárselo a todos es imposible” (Platón. *Timeo*, 28c) y más adelante, su discurso acerca de los principios se interrumpe para referirse al origen de éstos aludiendo a una

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.452, n.319. Todos los destacados son del original, así como la opción de indicar con un signo de menos (-) el año “antes de nuestra era” o “antes de Cristo”.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.490, n.347.

¹⁷² *Ibid.*, p.503.

vía que escapa al logos: “Pero los otros principios anteriores a éstos los conoce dios y aquél de entre los hombres que es amado por él” (*Timeo*, 53d).¹⁷³

Para Soler, toda negación fuera de la afirmación del ser como glosa en el *Éxodo* y en el *Poema* de Parménides, impide que la divinidad se coagule en una imagen inadecuada: sólo rodeándola de negaciones podrá recibir en algún momento alguna aclaración. Es el interés por esa tradición apofática que conduce a Soler al Pseudo-Dionisio Areopagita, cuyos textos, con clara influencia de Plotino, Proclo¹⁷⁴ y Damascio, que como hemos dicho traduce y edita en 1980, tuvieron gran influencia en la Edad Media a través de Juan Escoto. En el Dios que describe Pseudo-Dionisio en el quinto capítulo de la *Teología Mística*, Soler busca un antecesor de la deidad (*gotheit*) eckhartiana:

Decimos que no tiene ánima, ni mente ni imaginación, ni opinión ni razón ni inteligencia; ni es palabra (λόγος), ni entiende, ni habla ni comprende, ni es número ni orden ni magnitud, ni pequeñez, ni igualdad ni similitud ni disimilitud; ni permanece ni se mueve, ni permanece inmóvil, ni tiene potencia, ni es potencia (ni es esencia de un ser: δυνάμις), ni es luz, ni vive, ni es la vida, ni tiene sustancia, ni posee la eternidad (ni es eterno), ni tiene tiempo, no hay en Él tacto inteligible (capacidad de comprensión), ni ciencia ni verdad, ni reino, ni sabiduría, ni lo *uno*, ni la unidad, ni la divinidad, ni bondad, ni es espíritu –tal como nosotros conocemos a los espíritus–; ni existe en Él filiación ni paternidad, ni nada de aquellas cosas que por nosotros o por cualquier otro ser existente puedan ser comprendidas.¹⁷⁵

Interesado por esa vía negativa que permite interrumpir los caminos que conducen hacia la coagulación en una imagen a la que nos podamos referir como “Dios” (y a todas las mediaciones que pueden derivar en un extravío), Soler acude a las nociones de “deidad”

¹⁷³ PLATÓN. “Timeo”. *Diálogos* (Vol. VI). Gredos. Madrid, 2008 (Trad. de Francisco Lisi), pp. 171 y 206.

¹⁷⁴ Soler añade a la edición de los escritos del Pseudo-Dionisio, los *Oráculos e Himnos* de Proclo. El último de ellos hace una constante alusión a esa vía negativa a la que hacemos referencia: “(...) Con ninguna palabra, en efecto, puedes ser nombrado./ Siendo el único sin nombre, engendras, sin embargo,/ Todo lo que puede enunciar el verbo./ ¿Cómo puede contemplarte la inteligencia?/ Pues Tú no puedes ser abarcado por ninguna inteligencia./ Siendo el único Desconocido,/ Engendras, sin embargo, todo lo que el espíritu puede conocer (...)” (PROCLO. “Himno a Dios” en a PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA. *Los nombres divinos...*, p.222).

¹⁷⁵ PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA. *Los Nombres Divinos...*, p.13.

(*gotheit*), “fondo del alma” (que coincide con el “fondo de Dios”) o “fondo sin fondo” (*grunt âne grunt*) –entendido como ser fundamento de todo que a su vez no está fundado en nada–, así como al “abismo” (*abgrunt*), al “desasimiento”, “desprendimiento” o “separación” (*abegescheidenheit*) y a la imagen del desierto (*wüste*)¹⁷⁶ en la obra de Eckhart –en el marco de lo que Vega ha denominado una “hermenéutica de la desapropiación”–¹⁷⁷ fundamentalmente en sus tratados y sermones derivados de una intensa actividad como predicador, gran parte de los cuales fueron pronunciados en *mittelhochdeutsch* (alto alemán medio) y no en latín (como sí ocurre en algunos textos exegéticos, en escritos derivados de su actividad docente en la facultad de teología de París o en el proyecto académico sólo esbozado de un *Opus tripartitum*), con una finalidad pastoral que alcanzara aquellos no doctos, pero también movido por el uso de la lengua vulgar en el espíritu de la época. Es así que escribió por ejemplo, su primera obra de relevancia *Die rede der unterschiede* (“Conversaciones instructivas” en *mittelhochdeutsch*), como vicario de Turingia y prior de Erfurt, dedicada a los novicios del monasterio en la forma oral de las *collationes*, y en el mismo contexto formativo,¹⁷⁸ y también fue responsable de la *cura monialium*, como guía espiritual en Estrasburgo de monjas dominicas y de beguinas (perseguidas por la Iglesia). Algunas beguinas como Mechthild von Magdeburg (ca. 1207-1282) o Marguerite Porete (ca. 1250-1310)¹⁷⁹ tendrían gran influencia en su pensamiento.¹⁸⁰ Si subrayamos esto es para poner de manifiesto el horizonte práctico de los escritos de Eckhart, donde Soler, en cuya filosofía

¹⁷⁶ Todos los términos que citamos aquí (*gotheit*, *grunt âne grunt*, *abgrunt*, *abegescheidenheit*, *wüste*) no pertenecen al alemán moderno sino al *mittelhochdeutsch* (alto alemán medio).

¹⁷⁷ VEGA, Amador. “Notas” a ECKHART, Maestro. *El fruto de la nada y otros escritos*. Siruela. Madrid, 2006 (Trad. de Amador Vega. 5ª ed., 1ª ed., 1998), p.185.

¹⁷⁸ RUH, Kurt. *Meister Eckhart. Theologe, Prediger, Mystiker*. Beck. München, 1989 (2ª ed., 1ª ed., 1985), p.31.

¹⁷⁹ Contemporánea de Eckhart y condenada a la hoguera junto a ejemplares de su *Le mirouer des simples ames anienties* (“El espejo de las almas simples”), tuvo gran influencia sobre conceptos decisivos de su obra (DE LIBERA, Alain de. *Eckhart, Suso, Tauler y la divinización del hombre*. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca, 1999, pp.17-19).

¹⁸⁰ La mística femenina de la época, durante años infravalorada, especialmente en el caso de Mechthild y Marguerite Porete tuvo gran influjo intelectual no sólo en Eckhart sino en toda la mística renana posterior (Vid. HEIMERL, Theresia. *Frauenmystik - Männermystik? Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Darstellung von Gottes- und Menschenbild bei Meister Eckhart, Heinrich Seuse, Marguerite Porete und Mechthild von Magdeburg* (“Mystik und Mediävistik”, Vol. 1). Lit. Münster, 2002).

del arte subyace un fuerte impulso normativo, encuentra una creciente inspiración. En el caso de Eckhart, la acción cristiana de quien ha llegado a la plenitud de su ser; en el de Soler, la actividad artística, que depende asimismo de estar en relación con el ser.

Junto a la creación constante y a-temporal (*creatio continua*), el nacimiento eterno y constante de Dios en el alma del hombre (*incarnatio continua*) en el contexto religioso de la encarnación divina (devenir *Hijo* para ser padre de Aquél que me ha engendrado)¹⁸¹ y que es expresión dinámica de la unión con Dios, se encuentra en el centro de toda la obra de Eckhart y también es fundamental en el influjo que tiene sobre Soler, en la medida en que ofrece la posibilidad de relación, y en extremo, identificación siempre actual y presente entre la divinidad y la humanidad: Soler no puede dejar de sintonizar con esta igualdad que se opera, en su caso, en la consciencia (como hemos visto en el anterior capítulo). Para Eckhart, mientras el nacimiento del hijo es un obrar de Dios (*Got*) que constituye la pronunciación de la Palabra, la deidad (*Gotheit*) con la que Dios está en

¹⁸¹ Cuestión, la del nacimiento del Hijo en el alma, presente en la patrística griega y que procede en el caso de Eckhart del teólogo Orígenes de Alejandría (ca. 185-251) –condenado al exilio por el obispo Demetrio de Alejandría, lo que lo llevó hacia la Capadocia permitiendo que su exégesis se difundiera por todo el mediterráneo oriental como nos demuestra, entre otras cosas, el hecho de que tres siglos después su muerte el emperador Justiniano dedique en su edicto de 543 un anatema explícito contra su figura–, como afirma el dominico alemán en su sermón “Del hombre noble” (*Vom edeln Menschen*): “si sucede que la buena simiente tiene un labrador torpe y malvado, entonces crecerá la zarza y cubrirá y ahogará a la semilla buena, de manera que no llegue a la luz ni pueda madurar. Y, sin embargo, Orígenes, un gran maestro, dice: dado que es Dios mismo quien ha vertido, impreso y germinado esa semilla, puede suceder muy bien que se halle tapada y oculta, pero jamás aniquilada ni anulada en sí misma; brilla y resplandece, ilumina y arde y se inclina, sin cesar, hacia Dios” (ECKHART, Maestro. *El fruto de la nada...* p.117). En el primer ciclo de su obra cumbre *Περί ἀρχών* (“Tratado sobre los principios”) dedicado al primer principio sobre la Trinidad, Orígenes hace referencia a Dios como “fuego devorador” (en exégesis de *Deuteronomio* 4:24) que elimina del alma todo aquello que impide que nazca en ella el Hijo, haciendo del alma un templo digno de Él (ORÍGENES. *Tractat sobre els principis* (Col. “Textos filosòfics”, nº 49). Laia, Barcelona, 1988, p.71. Hay una edición crítica castellana reciente realizada por Samuel Fernández Eyzaguirre: *Sobre los principios* (Col. “Fuentes Patrísticas”, nº 27). Ciudad Nueva, Madrid, 2015). Asimismo, Orígenes puede situarse en la misma tradición de la teología negativa a la que hemos hecho referencia, reivindicada por él mismo en el primer tratado de su *Περί ἀρχών* cuando comienza afirmando que Dios es incomprensible e inescrutable y por lo tanto sólo puede referirse a él a través de imágenes y metáforas (*Ibid.*, p.74).

relación de la misma forma que lo está el alma con éste,¹⁸² y que constituye su esencia, no obra, es innombrable y de ella no se puede hablar más que a través de negaciones. Hay por lo tanto, una cierta gradación en el concepto de Dios a medida que nos alejamos del Dios que se transparenta en su manifestación religiosa, hasta desembocar en aquello que no admite expresión. Por esa razón, el lenguaje adquiere un carácter paradójico de naturaleza simbólica, a través del cual se niegan todas las imágenes para llegar a la imagen originaria de la Nada como símbolo de la inefabilidad, con el único horizonte de la unión de la naturaleza humana y divina.¹⁸³ En Eckhart encontramos una afirmación de Dios y ser desde una afirmación, de inspiración neoplatónica, de lo Uno, que el dominico alemán refiere también a la identidad de Dios y ser pronunciada en la revelación a Moisés en *Éxodo* 3,14.¹⁸⁴ Una vez más esto tendrá importancia para Soler, quien considera que todos los sistemas y las imágenes de Dios fuera de la afirmación del ser pertenecen a la búsqueda de seguridades, pero la última aparición de lo sagrado, un misterio *tremendum* y *fascinans*,¹⁸⁵ es en definitiva el fondo abismal: la *nada*.¹⁸⁶

En este sentido, el “fondo del alma” (que coincide con el “fondo de Dios”) o “fondo sin fondo” (*grunt âne grunt*) apunta a una identificación del alma con Dios y es técnicamente análogo al concepto soleriano de consciencia artística, capaz de reducir la superposición

¹⁸² HAAS, Alois Maria. *Maestro Eckhart. Figura normativa para la vida espiritual*. Herder. Barcelona, 2002, p.77. Como afirma Haas, la deidad es la unidad divina, “Dios bajo el aspecto de la unidad integral en la que todas las criaturas reposan en calidad de ideas abarcadas desde toda la eternidad como Dios en Dios” (*Ibid.*, p.80), lo que coincide por lo tanto, con la estructura ontológica que sigue Soler a partir del lugar que ocupa el espacio no local, como hemos visto en el capítulo anterior.

¹⁸³ VEGA, Amador. “Iniciación y hermenéutica: estudios sobre mística comparada”. *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*. nº 0, 1995, p.282.

¹⁸⁴ ECKHART, Maestro. *El fruto de la nada...*, p.58.

¹⁸⁵ OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza. Madrid, 2009 (3ª reimp., 1ª ed., 1980), p.49.

¹⁸⁶ Aquello absoluta e irreductiblemente heterogéneo que en las descripciones de María Zambrano escapa a la idea, donde el tiempo se hunde, “la sombra de la conciencia enteramente desasida de cosa alguna y de aquello que la sostiene; su trasfondo” (ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1986 (1ª reimp., 1ª ed., 1955), p.184). Se trata de lo sagrado que se presenta como una resistencia y una amenaza ante el desarrollo histórico de la filosofía sobre el ser en la medida en que irrumpe desde la poesía y la mística, y desde la religión a partir de Lutero, “como último fondo de donde saliera la realidad toda por un acto creador” (*Ibid.*, p.177). Como veremos más adelante, ese proyecto o desarrollo histórico de la filosofía es, en definitiva, olvido del ser para Heidegger y para Soler.

cuántica, y que por lo tanto se erige en una “puerta” entre el Mundo Físico y el Mundo Platónico. Eckhart la expresa a través de las imágenes de alma, luz, fundamento, cabeza, varón, señora, fuerza, algo, custodia, cúspide, esencia, castillo, ciudadela, remolino del alma y razón suprema:¹⁸⁷ todas ellas se refieren a un concepto relacional, constante y dinámico del alma con Dios, que requiere de una práctica para que tenga lugar la “chispa del alma” (*vüinkelîn*) –símbolo que desborda cualquier intento lingüístico de recogerlo en un concepto– y así, la mayor dimensión de interioridad humana, fuera del tiempo y del espacio, que constituye una permeabilidad hacia Dios, que irrumpe de esta forma en el alma. De nuevo, es equiparable a la consciencia como “puerta” en el pensamiento de Soler; es decir, como fenómeno que participa de la no-localidad de una realidad fundamental.¹⁸⁸

Esa “chispa del alma” permite el regreso a la unidad preeterna con Dios. Ésta tiene lugar en el fondo del alma, que culmina en el nacimiento de Dios en el alma. Pero para que tenga lugar, hay que *dar lugar*, y esto sólo es posible mediante una disposición que vacíe al alma de todo impedimento para que se produzca el nacimiento, de tal forma que sea virgen y fecunda como una mujer,¹⁸⁹ equiparable en esta ascética a una ciudadela: una imagen –la del alma como “castillo” o “ciudadela”– recurrente en la literatura mística, que Soler utiliza en momentos decisivos para describir su teoría de la consciencia como lugar de unificación de física y metafísica:

Y es en la consciencia donde se realiza, asimismo y al mismo tiempo, el encuentro entre la vida que reduce la onda y la “fuerza” reductora, ya no física sino perteneciente al nivel de lo metafísico del Mundo Platónico: aquí es donde se encuentran física y metafísica y donde los dos mundos, si así podemos llamarlos, se tocan la punta de sus dedos fecundándose el uno al otro; y por ello, es en el reducto de la consciencia, **en el interior del castillo**, donde tan diversas operaciones se

¹⁸⁷ HAAS, Alois. *Maestro Eckhart, Figura normativa...*, p.171.

¹⁸⁸ SOLER, Josep. *Tiempo y música...*, p. 388.

¹⁸⁹ La imagen de la mujer dando a a luz también la utiliza Soler en términos muy semejantes. Recordemos que para él el artesano que *recibe* un objeto que debe ser estructurado “debe contener y, maternalmente, conservar en su noche oscura, tanto más tenebrosa y con silencioso temor cuanto más consciente sea aquel que la ha recibido y, poco a poco, la va convirtiendo en materia rara y prodigiosa” (SOLER, Josep. *Musica enchiriadis...*, p.124).

realizan, donde deja de actuar la acción cuántica (...) porque la consciencia ya no es física y es, digámoslo sin temor, algo totalmente espiritual.¹⁹⁰

Y que en Eckhart ocupa un lugar predominante, como unidad sin modo ni propiedades que trasciende el Dios trinitario, junto a la noción de virginidad del alma entendida como vaciamiento de toda imagen para ser fértil, de forma que el *hombre sea mujer*, porque aquel que tiene el alma pura y vacía puede ser madre de Dios –la palabra que nace en el interior del hombre–, en la medida en que es fecundo y está vacío para engendrarlo:

Virgen indica alguien que está vacío de toda imagen extraña, tan vacío como cuando todavía no era (...) Si el hombre fuera siempre virgen, no daría ningún fruto. Para hacerse fecundo, es necesario que sea mujer. “Mujer” es la palabra más noble que puede atribuirse al alma y es mucho más noble que “virgen”. Es bueno que el hombre conciba a Dios en sí mismo, y en esa concepción él es puro y sin mancha (...) La ciudadela en el alma de la que hablo y en la que pienso es en tal forma una y simple, y está por encima de todo modo, que la noble potencia de que os acabo de hablar no es digna de echar jamás una mirada en su interior, aunque sea una sola vez (...) tan completamente una y simple es esa ciudadela y tan por encima de todo modo y toda potencia se halla ese único uno que nunca potencia alguna ni modo, ni siquiera el mismo Dios, pueden mirar en su interior (...) Dios mismo, en tanto que es según el modo y la propiedad de sus personas, no se asoma allí ni por un solo instante, ni jamás ha mirado en su interior (...) si Dios quiere alguna vez asomarse en su interior, le costará necesariamente todos sus nombres divinos y sus atributos personales; si quiere echar una mirada en su interior, es necesario que lo deje absolutamente todo fuera (...) Mirad, en la medida en que él es uno y simple se aloja en ese uno, que llamo una ciudadela en el alma, y si no es así no puede entrar allí de ninguna manera; sólo así penetra y se halla en su interior.¹⁹¹

Por esa razón, en este proceso es decisivo el concepto de “desasimiento”, “desprendimiento” o “separación” (*abegescheidenheit*), que revela en Eckhart, como sucede en Soler, un importante vínculo entre la metafísica y la ética. En su tratado *Von*

¹⁹⁰ SOLER, Josep. *Tiempo y música...*, p.385 (El destacado es nuestro).

¹⁹¹ ECKHART, Maestro. *El fruto de la nada...*, pp.41-46.

abegescheidenheit (“Del desasimiento” o “Del ser separado”),¹⁹² se refiere a esta *abegescheidenheit* no como una virtud entre otras, sino como

(...) la más alta y mejor virtud por la cual el hombre puede unirse mejor y más rápido con Dios, y con la que el hombre llegue a ser por la gracia lo que Dios es por naturaleza, y gracias a la cual el hombre se asemeje a la imagen que él era en Dios, en la que no había diferencia alguna entre él y Dios, antes de que Dios creara las criaturas (...) el puro ser separado está vacío de todas las criaturas.¹⁹³

Esta virtud mediadora apunta hacia una transformación del hombre que se debe liberar de todo aquello que no es Dios para ser arrastrado a la pureza, la simpleza y la inmutabilidad; es decir, a la semejanza con la divinidad en un abandono de sí, no en una acción en busca de Dios. Sin embargo esto no significa abandono del mundo ni supone desembocar en un *quietismo* que permanezca en el momento pasivo, sino para que con ello, sólo Dios actúe en el alma (y así hacerlo de acuerdo a la voluntad de Dios) de tal modo que su actividad se identifique en nuestro propio movimiento, que tiene así una dimensión activa.¹⁹⁴ Y por lo tanto, que la existencia esté en relación con el ser. Sólo entonces será posible crear las condiciones para una última unión del alma con Dios. Pero esa relación con el ser, se funda no en Dios sino en la esencialidad de Dios; en la *gotheit*.

¹⁹² Cuya procedencia no ha sido probada pese a que todos los comentaristas, aún señalando la discutida autenticidad, no dudan en incluirlo entre sus escritos afirmando la pertinencia en el contexto de sus ideas (Vid. QUINT, Joseph. “Das Echtheitsproblem des Traktats *Von Abegescheidenheit*” en *La Mystique Rhénane. Colloque de Strasbourg 16-19 mai 1961*. Presses Universitaires de France. Paris, 1963, pp.39-57; DE LIBERA, Alain de. *Eckhart, Suso, Tauler...*, p.33; RUH, Kurt. *Meister Eckhart. Theologe, Prediger...*, p.204; HAAS, Alois. *Maestro Eckhart, Figura normativa...*, p.169).

¹⁹³ ECKHART, Maestro. *El fruto de la nada...*, p.125.

¹⁹⁴ El desasimiento eckhartiano, característico de la mística renana (DE LIBERA, Alain. *Eckhart, Suso, Tauler...*, p.79 y ss.) coincide con aquello que, referido a Pablo de Tarso, afirma el Pseudo-Dionisio Areopagita acerca del “Amor divino extático” (siguiendo la traducción de Soler), “que no permite que sean de sí mismos los que son amadores, sino de aquellos a quienes aman. Y esto se ve por cierto en los superiores, que se entregan, por su providencia, a los inferiores; y en los que son del mismo género, por su recíproca coherencia; y en los inferiores por una atracción divina hacia los superiores. De donde el divino Pablo, arrebatado por este amor divino y hecho partícipe de la fuerza del éxtasis, dijo con boca inspirada: “Vivo ya no yo, sino que vive en mí Cristo”, como verdadero amante y que, tal como él mismo dice, penetró en Dios, **saliendo de sí mismo viviendo no ya su vida** sino la del amado tan vehementemente deseada” (PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA. *Los Nombres Divinos...*, p.114. El destacado es nuestro).

En extremo, Dios es “Dios” debido a la existencia del hombre. Hay un ámbito que se sustrae a todo, incluido a Dios (en el que aún nos reconocemos como seres creados), al que podemos regresar (allá puedo ser lo que era y seré eternamente) y que está impreso en el fondo profundo del alma, donde estamos libres de nosotros mismos y de Dios, y somos una sola cosa como lo éramos antes de existir. Por esa razón, Eckhart puede decir “rogamos a Dios que nos vacíe de Dios”.¹⁹⁵ A esta plenitud que consiste en la igualdad en Dios, sólo se puede llegar a través de la renuncia, del desasimiento, para que el alma llegue a descansar en la imagen primigenia donde todo es uno. Para ello se debe deshacer también de cualquier proyección de la personalidad que constituiría un impedimento para ser transformado.

El desasimiento radical implica el exilio del alma a una morada fuera del espacio y el tiempo, que Eckhart expresa con una imagen de negación: el desierto (*wûste*), el lugar donde se *nihiliza*, se *hace nada*,¹⁹⁶ el Dios trinitario con todos sus modos y propiedades, el lugar al que no alcanza ninguna potencia del entendimiento o la voluntad. Es la unidad simple de la *gotheit*, que en la descripción realizada por Eckhart en algunos fragmentos de su poema “El grano de mostaza” (*Granum sinapis*), nos sirven para describir el Espacio No-Local en el que para Soler, está depositado el objeto artístico:

El punto es la montaña
a escalar sin acción.
¡Inteligencia!
El camino te conduce
a un maravilloso desierto,
a lo ancho y largo, sin límite se extiende.
El desierto no tiene ni lugar ni tiempo,
de su modo tan sólo él sabe.

El desierto, ese bien
nunca por nadie pisado,

¹⁹⁵ ECKHART, Maestro. *El fruto de la nada...*, p.77.

¹⁹⁶ Aunque más cercano a la estructura lingüística de negación que sigue Eckhart, evitamos el uso del término “anonada” por las connotaciones emocionales de “desconcierto” o “sorpresa” que tiene en nuestra lengua.

el sentido creado
jamás allí ha alcanzado:
es y nadie sabe qué es.
Está aquí y está allí,
está lejos y está cerca,
es profundo y es algo,
en tal forma creado
que no es esto ni aquello.

Es luz, claridad,
es todo tiniebla,
innombrado,
ignorado,
liberado del principio y del fin,
yace tranquilo,
desnudo, sin vestido.
¿Quién conoce su casa?
Salga afuera
y nos diga cuál
es su forma.

Hazte como un niño,
¡Hazte sordo y ciego!
Tu propio yo
Ha de ser nonada,¹⁹⁷
¡atraviesa todo y ser y toda nada!
Abandona el lugar, abandona
el tiempo,
¡y también la imagen!
Si vas sin camino
por la senda estrecha,
alcanzarás la huella del desierto.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Vega está traduciendo la palabra “nicht” como “nonada” en el contexto del verso “mûz werden nicht”, que se corresponde también con lo que Eckhart designa en ocasiones como “nihtes niht”.

¹⁹⁸ ECKHART, Maestro. “El grano de mostaza” en *Ibid.*, pp.140 y 141.

Soler integra la deidad, el fondo del alma y el desierto de Eckhart en la teoría de la consciencia artística que como hemos visto, desarrolla en diálogo con la filosofía de la mente de Penrose. Y en este sentido, mantiene la estructura cristológica subyacente al pensamiento de Eckhart, procurando despojarla al mismo tiempo de su sentido específico (profundamente ligado a la salvación) y trasladándola a su filosofía del arte:

Será el maestro Eckhart quien señala el camino donde se abre la puerta que nos “comunica” con este espacio no local: la *pequeña centella* del alma (*vüinklin der sêle*), *fondo del alma* (*grunt*)... algo que está por encima, allende, aquello que fue creado en el alma, desierto sin nombre...; pero *grunt*, *Desierto*, es, asimismo, el nombre, si así podemos decir, con el que Eckhart nombra a la Deidad (*gotheit*), el fondo divino, (más allá, anterior a la “difusión” del Dios que podemos conocer o apreciar o describir como trinitario: pensamiento y extensión, tal como nos atrevemos a nombrar a las dos personas que llamamos *Hijo* y *Pneuma Divino*), carente de todo nombre ni modo, es la esencia divina, principio de todas las cosas – repetimos, el fondo, *grunt*, original–, el *desierto*: de Él emerge el Dios trinitario (*got*) y creador, el dios que se manifiesta, para nosotros en nuestro mundo, extenso y pensante y en él se abre, en él está esencialmente e idénticamente “enmarañado” (idéntico a Si mismo, pues todo lo que de Él procede, es decir, *todo*, todo es Dios) y en él permite que el ser humano –u otro u otros seres pensantes, del tipo que sean– hacia Él se inclinen y hacia Él abran sus posibles y particulares pensamientos y deducciones y, finalmente, si ello les es posible, su amor o extraña forma del amor, su odio y temor...¹⁹⁹

Soler identifica la obra de arte como una imagen de la *gotheit* eckhartiana, y la consciencia como un espejo –siempre imperfecto e inacabado– de ella.²⁰⁰ Es decir como una imagen de esa deidad que antecede no sólo al tiempo, sino a Dios mismo, y que se identifica con el desierto (*wüste*), técnicamente análogo al Espacio No-Local en el pensamiento de Soler: allí es donde “duerme” el objeto artístico hasta que es objetivado por la operación de la consciencia, que logra estructurar la recepción e identificación con ese Espacio No-Local, que tanto por su naturaleza como por la naturaleza de la consciencia artística, necesariamente se objetiva, empujada por ese *eros*.²⁰¹

¹⁹⁹ SOLER, Josep. *Últimos escritos...*, pp. 76 y 77. Los destacados pertenecen al original.

²⁰⁰ SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.44.

²⁰¹ *Ibid.*, p.90. Una operación que hemos analizado en el capítulo anterior.

La lectura de Soler no es descabellada en la medida en que toda la antropología eckhartiana es profundamente estética, y en ella se puede trazar estrechas analogías entre arte y religión. De hecho, la comprensión espiritual está íntimamente relacionada con lo que podríamos denominar el perfeccionamiento del arte, y el artesano, con el arquitecto divino. Existen de hecho paralelismos entre el concepto del arte que podemos deducir de Eckhart y el que encontramos en Soler: la obra de arte no está en el material natural sino en el alma desinteresada –o la consciencia artística, tal y como hemos visto que la entiende Soler– y después en la consciencia del receptor, sea espectador u oyente.²⁰² En este punto debemos tener en cuenta la concepción medieval y cristiana del arte –sin que existiera la estética como disciplina autónoma pero sin que sus teóricos dejaran de abordar sus problemas–, que ya Soler glosa desde sus primeros textos,²⁰³ como una manera de hablar de Dios, en el sentido de que el objeto principal era ponerse a su servicio, pero también en la medida en que el arte y la estética tenían de forma generalizada un profundo carácter simbólico.²⁰⁴

En Eckhart las formas que se objetivan en la materia (en el espacio-tiempo, como dirá Soler) viven en la esencia divina. Por eso hay un descubrimiento de las ideas que requiere de una disposición en la que nos vaciamos de aquello que impide la recepción. En esa dirección Eckhart interpreta la expulsión de los mercaderes del templo, que es el alma, el *lugar* de la semejanza con la naturaleza divina:

El templo, en el que Dios quiere dominar según su voluntad, es el alma del hombre, que ha formado y creado exactamente a su semejanza (...) Tan semejante a sí mismo

²⁰² Vid. *supra*, Capítulo 1, Apartado 1.2. “La consciencia artística y musical”.

²⁰³ SOLER, Josep. “Sobre l’espiritualitat de la música”. *Serra d’Or*. Enero de 1961, pp. 30-32; “Vers un concepte religiós de la música”. *Serra d’Or*. Junio de 1963, pp. 51-54; así como “La música religiosa actual (I): Stravinsky i els seus *Threni*”. *Serra d’Or*, abril de 1961, pp.32-34 y “La música religiosa actual (II): Entorn del *De profundis* d’Arnold Schönberg”. *Serra d’Or*, juliol de 1961, p. 36, donde afirma que “La fuente de la belleza no sólo está en Dios, sino también en el camino que nos conduce a él, y finalmente, arte y sensación artística son sólo analogías, imágenes reflejadas en el espejo de la Divinidad” (“La font de la bellesa no sols està en Déu, sinó també en el camí que ens hi porta, i a la fi, art i sensació artística són solament analogies, imatges reflectides en el mirall de la Divinitat”).

²⁰⁴ TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de la estética* (Vol. II) *La estética medieval*. Akal. Madrid, 2007 (3ª ed., 1ª ed., 1989), p.311.

ha hecho el alma del hombre que ni en el reino de los cielos, ni entre todas las magníficas criaturas de la tierra que Dios ha creado de forma maravillosa, no hay ninguna que se le asemeje tanto como el alma del hombre. Ésa es la razón por la que Dios quiere tener el templo vacío, para que allí dentro no haya nada que no sea él. Por eso le agrada mucho ese templo, que le es tan semejante, y se encuentra tan bien en su interior cuando está sólo.²⁰⁵

En este sentido, lo que hace el artista es, volviendo a la imagen de Plotino,²⁰⁶ eliminar lo superfluo, no añadir nada, trabajar en la artesanía “sin un por qué” (*âne warumbe*) –es decir, en libertad– porque el fruto de Dios *ya* está en el alma, y sólo hay que desvelarlo. En eso, y sólo en eso, consiste el oficio del artista.

Pues cuando Dios encuentra al hombre tan pobre, [entonces] actúa y el hombre sufre a Dios en sí mismo; Dios es un lugar propio para sus obras gracias al hecho de que Dios es alguien que obra en sí mismo. En esta pobreza reencuentra el hombre el ser eterno que él ya había sido y que ahora es y que será para siempre.²⁰⁷

El arte ennoblece así la *materia* dándole una *forma* –el objeto que se deposita en la consciencia artística que describe Soler– tal y como Dios crea desde el abismo del *caos* (χάος), por fuerza de esa disposición que obliga a Dios a actuar a través del alma, y gracias a la “sed” de forma que tiene la materia.²⁰⁸ Toda una estética que podemos derivar de Eckhart explícitamente en su sermón sobre *Juan* 15, 4 (“Permaneced en mí, y yo en vosotros. Como el sarmiento no puede llevar fruto de sí mismo si no permaneciere en la cepa, así tampoco vosotros si no permaneciereis en mí”), cuando considera –de forma prudentemente velada y con grandes prevenciones de carácter irónico–²⁰⁹ la posibilidad, movida también por un *eros* fundamental, de la unidad entre el hombre y Dios, se refiere

²⁰⁵ ECKHART, Maestro. *El fruto de la nada...*, p.35.

²⁰⁶ PLOTINO. *Enéada* I, VI, 9. *Vid. supra*.

²⁰⁷ ECKHART, Maestro. *El fruto de la nada...*, p.79.

²⁰⁸ COOMARASWAMY, Ananda K. *La transformación de la Naturaleza en Arte*. Kairós. Barcelona, 1997, p.73.

²⁰⁹ “Y así hay que entender la palabra de Agustín cuando dice: “lo que el hombre ama, eso es el hombre”. Si ama una piedra es una piedra, si ama a un hombre es un hombre, si ama a Dios –no hace falta que continúe hablando, pues ya dije que entonces él sería Dios y así me podríais lapidar–. Pero yo os remito a las Escrituras” (ECKHART, Maestro. *El fruto de la nada...*, p.69).

al “fruto que el hombre lleva dentro” y sostiene acerca de la facultad de participar en la unidad con Dios que:

(...) debería vivir el hombre siempre en esa facultad. Si el hombre habitara por igual en todas las cosas y las tomara en la medida en que son iguales en Dios, y si ese hombre poseyera allí todas las cosas, tomaría de ellas lo más grosero y las tomaría así, llenas de deseo y agradables. Según esa forma las posee todas allí, pues Dios no puede según su propia naturaleza hacer otra cosa que darte todo lo que ha creado y a sí mismo. Y por eso dichoso el hombre que habita siempre en esa facultad, pues él mora siempre en Dios.²¹⁰

Soler insiste en no construir una imagen humana y por lo tanto inadecuada de este desierto, que no es tampoco el que se describe en los Evangelios (*Mateo* 1, 1-11 y *Lucas* 4, 1-13) y que él utiliza en ocasiones para referirse a la ética del artista, afirmando que se encuentra “contaminado ya por el tiempo y los humanos”.²¹¹ Al contrario, el desierto primordial existe en la “preeternidad”, un concepto que Soler toma del sufismo descrito por Henry Corbin –quien hace referencia a la existencia y la identificación de los nombres divinos con la divinidad–, desde donde tiene lugar la epifanía, manifestándose en formas espacio-temporales.²¹² Por eso Soler asimila explícitamente la deidad (*gotheit*) y el desierto (*wüste*) al Espacio No-Local o Mundo Platónico y la Idea a la imagen (*bild*) en Eckhart:

²¹⁰ *Ibid.*, p.70.

²¹¹ SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.200.

²¹² SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, p.453. No es casualidad que Soler acuda a la tradición mística que estudia Corbin, pues como recuerda el islamólogo francés, entre los que denomina “Platónicos de Persia” en el siglo XII, existe una teosofía que coincide absolutamente con la estructura ontológica que sigue Soler (que como hemos analizado antes, se basa en una interrelación entre el Mundo Físico o Mundo Primero, la Consciencia o Mundo Segundo y el Mundo Platónico o Mundo Tercero), cuya noción central, el *mundus imaginalis* (“alam al-mital”), ocupa el mismo lugar que la consciencia en Soler: “Nuestros autores repiten incansablemente que hay tres mundos: 1) el mundo inteligible puro (alam aqli) (...) 2) el mundo *imaginal* (alam mitali) (...) 3) el mundo sensible (alam hissi), que es el “territorio”(mulk) de las cosas materiales (...) En cuanto a la función del *mundus imaginalis* y de las Formas *imaginables*, ésta se define por su situación mediana y mediadora entre el mundo inteligible y el mundo sensible. Por una parte, inmaterializa las Formas sensibles, y por otra parte “imaginaliza” las Formas inteligibles a las que otorga figura y dimensión” (CORBIN, Henry. *Cuerpo espiritual y Tierra celeste. Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Siruela. Madrid, 2006 (2ª ed., 1ª ed., 1996. Trad. de Ana Cristina Crespo), p.22).

Deidad es la Esencia divina, principio de todas las cosas, el Fondo original, *grunt*, el “desierto”: es el Uno, sin nombre y sin modo. En este “Fondo” se sitúan, allí “hallamos”, las *Ideas*, en el sentido platónico, los arquetipos, o, para emplear su lenguaje, las “imágenes” de todas las criaturas.²¹³

La apófasis radical característica del pensamiento de Soler, que lo conduce a reseguir una tradición en la que destaca el Pseudo-Dionisio Areopagita, Damascio, Eckhart y el sufismo, está presente en la dimensión negativa que representa la imagen de la “tiniebla”²¹⁴ y la “oscuridad”²¹⁵ en su música, poesía y obra dramática.²¹⁶ En su obra musical, encontramos lo que Medina ha denominado “Ciclos de la noche y el silencio”,²¹⁷ un ciclo creativo íntimamente relacionado con esa imagen conceptual. Tal es el caso de los *Seis Nocturnos* (1986),²¹⁸ las *Seis piezas sagradas* (1988) y los *Paisajes nocturnos* (1990) que menciona Medina, pero también de *Sonidos de la noche* (1969), *Noche Oscura* (1971), *Tenebrae* (1975), *Le soir et la douleur* (1980) –inspirado en el cuadro homónimo de Gustave Moureau–, *Officium Tenebrarum* (ca.1990-2010), los siete *Paisajes nocturnos* (1990-1994), o su *Poema nocturno* (1998), entre otros. Por otra parte, las

²¹³ SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.141. Los destacados pertenecen al original.

²¹⁴ Utilizada por el Pseudo-Dionisio en el primer capítulo de su *Teología Mística* titulado “Qué cosa sea la divina tiniebla”.

²¹⁵ Que Medina ha descrito en relación a los hábitos de trabajo de Soler: “Y convocada [la inspiración] al abrigo de la noche y el silencio, parece que tendría que difuminarse con la llegada del día, cuando, en esas mañanas cristalinas de Barcelona, el astro que nutre el planeta reina con poder absoluto y se cuela por los ventanales, insuflando vida por doquier. Entonces nuestro compositor se protege, echa cortinas, baja persianas, prolonga la noche y, auxiliado con una pequeña lámpara, puede seguir trabajando en lo que en ese momento se traiga entre manos” (MEDINA, Ángel. “Josep Soler: la historia y la inspiración, la noche y la luz” en CUSCÓ, Joan (coord.) *Josep Soler i Sardà. Componer y vivir...*, p.12).

²¹⁶ En este último ámbito, en muchas ocasiones en forma de indicaciones escénicas, como es el caso de su ópera *Macbeth* (1989) que transcurre en la oscuridad siguiendo el carácter de la versión cinematográfica de Orson Welles. También en el predominio explícito del color negro en *El Misterio de San Francisco* (2000) o en la escenografía de su obra teatral inédita *Santa Ana de Toledo* (1961, con revisiones en 2012) en un Acto y ocho Escenas, que se desarrolla sin decorados y con telones negros, y la primera escena se inicia en una habitación casi a oscuras.

²¹⁷ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.149.

²¹⁸ A los que podemos añadir los que siguen en la serie de *Nocturnos*, desde su *Nocturno* nº7 (1988) hasta su nº 12 (1992).

imágenes de la *noche*, la *oscuridad* y la *tiniebla* así como del *silencio*,²¹⁹ son las que estructuran toda su obra poética,²²⁰ junto a la apófasis constante para referirse a aquello para lo cual no hay afirmación posible.

En este sentido, la imagen trascendental de la *ceguera* (en muchas ocasiones semánticamente muy cercana a su concepto de *intuición*) que tiene gran presencia en su obra musical, también recibe una atención constante en su obra literaria.²²¹ En Eckhart ya podemos encontrarla, en su sermón acerca del conocimiento de Dios como *modo sin modo y ser sin ser* glosando la conversión de Saulo (*Hechos 9*, 8):

“Pablo se levantó del suelo y, con los ojos abiertos, nada veía”. No puedo ver lo que es uno. Él nada veía, y eso era Dios (...) Por el hecho de que nada veía, entonces veía a Dios. [San Pablo dice:] Quien nada ve y es ciego ve a Dios (...) Si Dios tiene que ser conocido por el alma, es preciso que sea ciega.²²²

²¹⁹ En *Últimos escritos* Soler hace referencia a un silencio trascendental tomado de Séneca (*Sobre la tranquilidad del alma* I, 13): “tememos y debemos, al mismo tiempo, vivir, para que, así, con nuestra operación y vida, podamos cerrar el círculo y tememos y debemos callar, al mismo tiempo (...), pues sí sabemos que el silencio del final, el último silencio, es el que justifica una vida y una operación: son las obras las que deben hablar y nuestras bocas las que deben callar...” (SOLER, Josep. *Últimos escritos...*, p.84).

²²⁰ Con especial intensidad en la serie de poemas *Paisajes* (2001-2003) o también en *Adonis* (2001) construido sobre imágenes constantemente de negación, y que en su último poema (XIV) desemboca hacia un final abrupto (“ahora, la mano ya no escribe”) a partir del verso “es ya la hora del silencio”. Todos ellos se recogen en su antología inédita *en el árbol del dios doliente*, cuyo título está inspirado por las imágenes de oscuridad y ceguera que Soler deriva de la obra de Ramon Llull: “Las raíces se elevan hacia abajo, hacia la tierra y de ella extraen su alimento. En ella encuentran los silenciosos y ciegos habitantes que les darán su carne y sus jugos para alimentarse y en ellas se disolverán: por sus venas ascienden al tronco que abre sus hojas, flores y frutos a los cielos que lo fecundan y a los pájaros que de ello pueden hartarse: Ramon Llull habla de un Árbol Celestial y en un sangrante árbol estuvo clavado un dios doliente.” (SOLER, Josep. *en el árbol del dios doliente* (inédito)).

²²¹ Junto a la muerte, como hemos visto asociada al *abegescheidenheit* eckhartiano: “Ciego y muerto: extraña situación en la que se debe colocar el artista, el poeta, para poder llegar a la epifanía de su obra: ciego podrá ver aquello que las tinieblas deslumbrantes del día no le permiten acceder; muerto podrá, finalmente subir, hundirse, quizá mejor dicho, en este abismo de luz sin resplandor que contiene las imágenes de todas las Ideas” (SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.144).

²²² ECKHART, Maestro. *El fruto de la nada...*, pp. 90-93.

Así como también en su exégesis de las bienaventuranzas a partir de *Mateo* 5,1-2 (“Y al ver las muchedumbres, subióse a la montaña; y como se hubo sentado, se le llegaron sus discípulos. Y desplegando sus labios, les enseñaba”):

Por eso, quien quiera comprender la doctrina de Dios tiene que ascender a esa montaña, allí Dios completará la doctrina en los días de la eternidad, en los que hay una luz perfecta. Lo que yo conozco en Dios es la luz; pero lo que afecta a la criatura es la noche. Sólo hay verdadera luz allí donde la luz no toca a las criaturas. Lo que se conoce tiene que ser luz. San Juan dice: “Dios es una luz verdadera, que brilla en las tinieblas”. ¿Qué son las tinieblas? En primer lugar, que el hombre no participe o dependa de nada y sea ciego y no sepa nada de las criaturas. También he dicho muchas veces: quien quiera ver a Dios tiene que ser ciego. En segundo lugar: Dios es una luz que brilla en las tinieblas. Él es una luz que ciega.²²³

En su poema *Moctezuma* (1993) Soler hace referencia a Xólotl, divinidad de la mitología tolteca.²²⁴

Pero uno de sus ojos ha sido cegado: el dios sin nombre, Aquél que está más allá de las estrellas, se ha derramado encima de su vista y, para darle la suprema visión, aquella capacidad de saber que sólo el mismo dios puede tener, le ha arrancado el ojo, lo ha reventado y de su terror ha hecho surgir la sabiduría del conocimiento.²²⁵

²²³ *Ibid.*, p.97.

²²⁴ Soler recurre a la relación con la divinidad en la civilización tolteca para ilustrar el impulso trascendente del artista, especialmente en relación a Xolotl como dimensión oculta de Quetzalcoatl, que deshace todas las mediaciones para apelar a una transformación interior: “su doble, imagen fúnebre y miserable, procedente del costado oscuro de la divinidad, Xolotl. Pero este Dios *absconditus* y sus imágenes objetivas no presuponen sacerdotes ni ritos, sino un cambio, una metanoia y, para ellos, “...el principio invisible del que el hombre constituye el símbolo, es un principio creador, generador de unidad y unificación: no es una teoría sino una guía...” (...) y esta guía presupone, asimismo, la adopción y la organización de la obra de arte: la operación de objetivar la angustia del artista en su obra, para la comunidad y para él mismo” (SOLER, Josep. La obra de arte como objetivación de la angustia” en *Escritos sobre música...*, p.477). Soler también elige una representación de Xolotl para la portada de la edición de *Últimos escritos* (2014) acompañada de una nota –derivada de *El Universo de Quetzalcóatl* de Laurette Séjourné (FCE., México, 1962)– en la que expone que se trata de un “símbolo de la vida exterior sacrificada para alcanzar la suprema clarividencia” (SOLER, Josep. *Últimos escritos...*, p.201).

²²⁵ SOLER, Josep. “Moctezuma” en *Escritos sobre música...*, p.648.

Y la obra finaliza con un canto en el que el emperador Moctezuma, ciego, exclama:

¡Está frente a mí! ¡Está aquí! ¡ven! ¡ven!... la luz de sus serpientes se precipita a mis ojos... ¡estoy ciego! ¡estoy ciego! y sus labios están en los míos ¡soy Tú mismo, ciego para siempre, sin tiempo, sin eternidad! ¡Soy!²²⁶

Moctezuma está ciego, como muchos de los personajes de su obra dramática (Edipo, Tiresias, Francisco de Asís, la protagonista de su ópera de cámara *Die Blinde* (2001) con texto de Rilke²²⁷...), tal y como Medina ya ha advertido.²²⁸ Años antes, en su ópera *Nerón* (1985) ya encontramos la imagen de la ceguera para referirse a la creación artística,²²⁹ en ocasiones vinculada a una exigencia ética y estética y a la condición de posibilidad de que la consciencia sea depositaria del objeto artístico.²³⁰

²²⁶ *Ibid.*, p.679.

²²⁷ En cuyas indicaciones escénicas Soler escribe: “el ideal, quizá imposible de alcanzar, sería la obscuridad, la tiniebla absoluta; el oyente tendría que hundirse únicamente en el espacio imaginario que la música y las voces estructuran en su interior, no en una escena más o menos idealizada o abstracta” (SOLER, Josep. *Nuevos escritos...*, p.230). En las notas al programa del estreno (19 de junio de 2002), Soler afirma que “la Ciega es un lamento viviente; faltada de vista exterior, ha hundido hasta lo más recóndito su mundo, iluminado con luces que sólo el espíritu, la consciencia, puede comprender y ver” (*Ibid.*, pp. 257 y 258).

²²⁸ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.225.

²²⁹ En la tercera escena de la obra, y mientras los sacerdotes del templo cantan un motete con texto alemán procedente del *Hiperión* de Hölderlin, Nerón se lamenta: “Todos mis caminos están cerrados: la obra de arte se escapa de mis manos goteando como las lágrimas se escapan de los ojos de un ciego” (SOLER, Josep. “Nerón” en *Escritos sobre música...*, p.622).

²³⁰ “Y para ver, en verdad, hay que cegarse a la luz vana –a la luz mundanal del día, dirá Wagner–: el poeta, para poder acceder a su dolorosa operación de comunicarnos la angustia que lo envuelve, como una divina serpiente que ahoga pero no destruye, tiene que ser ciego a las sollicitaciones del exterior y a todo aquello que no sea su propio impulso interno” (SOLER, Josep. “La obra de arte como objetivación de la angustia” en *Escritos sobre música...*, p.478). De este modo, “el cantor es ciego. El dios sólo se hace presente al desaparecer escondiéndose. Por eso, el modo como el artista, el poeta ciego canta, suplica al dios en su cántico, debe ser un arte que *le cubra los párpados* (...) nadie ha mirado allá, el lugar de donde llegaron aquellas leyes, allá de donde llegó a surgir aquella luz: nadie ha mirado porque su visión presupone la pérdida de la mirada; sólo se puede ver el *topos* divino si se ha perdido la visión. Sólo el ciego puede ver. Y el poeta, ya ciego, puede ver el lugar de las leyes últimas y el lugar de Aquel que entrega estas leyes y descubrir, finalmente, que son una misma y sola cosa” (SOLER, Josep. *Música y ética...*, pp.81 y 82).

Ese universo intelectual y poético es el que le conduce a Al-Hallaj, como hemos dicho antes, y también a otros poetas del sufismo persa, principalmente Farid al Din Attar (ca. 1145-ca. 1221),²³¹ Ruzbehân Baqli (1128-1209)²³² y Yalal ad-Din Rumi (1207-1273); una recepción que en Soler está mediatizada fundamentalmente por el impacto de la lectura de la obra principal de Henry Corbin *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques* (1973). La influencia de Rumi, por la inspiración directa en su obra, destaca acaso sobre el resto. Por una parte encontramos en su obra musical, con textos de Rumi, las cantatas *Komm, komm! Du bist die Seele...* (2007) –en traducción alemana de Friedrich Rückert, *Ich bin die Seel' im All* (1980) –en traducción del mismo autor del verso “Yo soy el alma de Todo”– *Nueve canciones de amor* (1984) –a la que se añade el epitafio de Hafiz Shirazi (1325-1389)–, *El cant de Déu* (1993), así como los *Tres poemas de Rumi* (1984) para soprano (o tenor) y piano.

Por otra parte, Soler sitúa a Rumi junto a otros autores de la tradición cristiana cuya poesía tiene una importante dimensión mística, entre los cuales se encuentran Juan de la Cruz, Ramon Llull y Jacint Verdaguer. También en su música se manifiesta esta influencia, como es el caso de los *Cants d'amor* (2011-2013) donde Soler lleva a cabo una apropiación musical creativa de la atmósfera poética y mística de Llull en el *Llibre d'Amic e Amat* (ca. 1276) y de Verdaguer en les *Perles del Llibre d'Amic e Amat den Ramon Llull* (editado en 1908),²³³ donde el *Amic* es el fiel, y el *Amat* es la divinidad. Un diálogo imposible, porque el *Amat* no responde, o responde a las palabras del *Amic* no en el diálogo (es decir, no *mediante el logos* verbal) sino sólo en la poesía y la música, aún cuando éste no encuentra la palabra.²³⁴

²³¹ Con texto de Attar, en catalán traducido desde el inglés por Soler, existe en su catálogo una cantata de cámara: *El peregrinatge dels ocells* (1968).

²³² La lectura del *Diario espiritual* de Ruzbehân inspira a Soler un ciclo de obras con el título de *El Cant de Déu* que se inicia en 1993. La primera de ellas es, no obstante, una cantata de cámara sobre poemas de Rumi.

²³³ En el caso de Verdaguer, cabe recordar también su acción dramática en un acto *El Jardí de les delícies* (2000) con textos del poeta catalán procedentes de *Idilis y Cants Místichs* (1879), *Jesús Infant* (1896) –que compone la trilogía *Natzaret* (1889), *Betlem* (1890) y *La fugida a Egipte* (1893)– y *Ayres del Montseny* (1901).

²³⁴ En 1983, en su discurso de ingreso a la *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* titulado “El significat de l'artista en la societat actual”, Soler afirma: “El hombre necesita del símbolo mítico y del impulso trascendente, y esto, sólo el arte, ahora, puede ofrecérselo. Y no un arte convertido en religión,

Todos ellos son “poetas que ven, se acercan, entran en Dios o en ello se esfuerzan, a través de las criaturas y de la naturaleza y sus maravillas y seres, humanos o no”,²³⁵ y de ese modo, comparten un mismo *eros*, de tal forma que:

Paralela a una primera lectura “a lo divino” puede hacerse (...) una lectura asimismo humana: puede interesarnos su indeterminación y también el que ambas lecturas estén contaminadas las unas de las otras: la libido de estos personajes flota en una peculiar turbulencia erótica que se trasvasa de un plano a otro, de un mundo a otro.²³⁶

Los ensayos de Soler reflejan una vivencia tanto creativa y estética como religiosa de carácter erótico-sexual, en la misma tradición en la que se sitúa la obra de Teresa de Ávila, el Maestro Eckhart o Juan de la Cruz: lo erótico como modelo de relación con lo sagrado y lo divino rige todas las relaciones de unión mística con lo divino. El alma mantiene una relación erótica con dios y en ese apareamiento da a luz, culminando un proceso de búsqueda entre dos principios deseantes que tienen la misma configuración,²³⁷ que Soler

sino un arte que cumpla íntegramente su función inicial de hacer aparecer las categorías del ser y su “verdad” y su belleza; con esto ya se cumplen las condiciones necesarias para invocar la aparición de los elementos numinosos y mágicos, y, al mismo tiempo, se cumplen los requisitos necesarios para ser un “arte” auténtico” (SOLER, Josep. “El significado del artista en la sociedad actual” en *Escritos sobre música...*, pp.130 y 131).

²³⁵ SOLER, Josep. *Últimos escritos...*, p.79.

²³⁶ SOLER, Josep. *Nuevos escritos...*, p.215.

²³⁷ Una vivencia que ya podemos encontrar claramente prefigurada en el *Teeteto* de Platón, cuando Sócrates describe el arte de asistir un parto de la sabiduría en analogía con la figura de la partera (Platón. *Teeteto*, 150b-e): “Mi arte de partear tiene las mismas características que el de ellas, pero se diferencia en el hecho de que asiste a los hombres y no a las mujeres, y examina las almas de los que dan a luz, pero no sus cuerpos (...) Eso es así porque tengo, igualmente, en común con las parteras esta característica: que soy estéril en sabiduría (...) La causa de ello es que el dios me obliga a asistir a otros pero a mí me impide engendrar. Así es que no soy sabio en modo alguno, ni he logrado ningún descubrimiento que haya sido engendrado por mi propia alma. Sin embargo, los que tienen trato conmigo, aunque parecen algunos muy ignorantes al principio, en cuanto avanza nuestra relación, todos hacen admirables progresos, si el dios se lo concede, como ellos mismos y cualquier otra persona puede ver (...) No obstante, los responsables del parto somos el dios y yo” (PLATÓN. “Teeteto”. *Diálogos* (Vol. V). Gredos. Madrid, 2006 (4ª reimp., 1ª ed., 1988. Trad. de A. Vallejo Campos), pp. 189 y 190).

traslada a la creación articulada por la intuición entendida como “sexo del sentimiento”, y a la estructura musical, definiéndola como:

(...) una teofanía –objetivada en el sonido–, y la ordenación y asunción de este *sacramento* (realizada en nosotros por la poderosa fuerza, más que humana, de la obra de arte) consuma una relación que podría describirse como una *hierogamia*, una “boda celestial”, en la que el objeto artístico, portador del deseo y que nos atrae sin resistencia posible, penetra en nuestra interior como una fría e inhumana estructura, pero que, por eso mismo, aprehendida por nuestra *emoción*, se manifiesta como objeto de anhelo voraz, y su poder, adormecido y escondido bajo la máscara del orden, se vierte sobre nuestra voluntad de aprehensión, que lo hace suyo mediante ese verdadero sexo del sentimiento que es la intuición.²³⁸

De lo que se trata para Soler es de esta dimensión mística y su relevancia para una filosofía del arte que conserve el carácter sagrado de su actividad. La imaginación y la abstracción son las facultades esenciales para poder conservarlo²³⁹ y para que la palabra poética sea teofanía poética y el poeta un “sacerdote”, de modo que la comunión trascendente (no institucionalizada) entre el individuo y la divinidad tenga lugar en el lenguaje. Esto también lo encuentra en los cantos de Akenatón²⁴⁰ en el antiguo Egipto, en la figura evangélica de Jesús, o en Francisco de Asís. Sin embargo, considera que el “estremecido

²³⁸ SOLER, Josep. “Sobre Strawinski” en *Escritos sobre música...*, pp.577 y 578.

²³⁹ En la medida en que Soler entiende la imaginación –esencialmente vinculada a la abstracción y en la música a la emancipación de la disonancia– como “la capacidad de arrancarse y patentizar sin temor de aquello que no puede ni imaginarse ni decirse, de aquello que queda y amenaza; imaginar es intentar olvidar aquello que pudiendo haber sido dicho, ahora realizado el acto poético, ya no lo será jamás y quedará únicamente como una sombra que acecha” (SOLER, Josep. “Sobre la imaginación” en *Ibid.*, p.326).

²⁴⁰ Concretamente en el “Gran Himno al Aten” –probablemente de su autoría– que Soler traduce en el sexto capítulo (“Himnos y Plegarias”) de su edición de poesía y teatro del antiguo Egipto, y del que destaca un claro paralelismo con el Salmo 104 del Antiguo Testamento. La figura de Akenatón resulta esencial desde sus primeros proyectos de ópera, entre los que se encontraba la idea de desarrollar “una nueva tetralogía” sobre la figura del faraón (SOLER, Josep. *Diario personal*, 26/5/1966, 1r. Archivo personal de Josep Soler). Hay que tener en cuenta que Soler considera el antiguo Egipto la “puerta de Grecia: la puerta del pensar” y sostiene que “Sin esta larga franja que ciertamente es un don del Nilo, no se habría podido llegar a este momento único en la historia de la humanidad en el que el hombre piensa sobre su pensamiento y reconoce que para él, para aquél que tenga conciencia de *ser hombre* en verdad, sólo el pensar sobre el ser lo hace diferente de otros seres vivientes” (SOLER, Josep. *Poesía y teatro del Antiguo Egipto...*, p.38).

panteísmo” que desprenden los cantos del faraón (y místico en la descripción de Soler) al exigir de esas facultades esenciales –imaginación y abstracción– no es accesible para una mayoría, de modo que termina deshaciéndose en la universalización de la religión como instrumento de dominación política:

Difícilmente podía durar ni extenderse como religión universal a pesar de que el dios escondido tras la imagen del sol era un dios para todos y en todas las cosas, un dios que vivificaba hombres y animales, paisajes, tierras y estrellas: era un dios del universo entero (...) La presencia divina, en un mundo y un espacio vital siempre ocupado por ella, puede ser “aceptada” por algún o algunos hombres de particular sensibilidad pero para el común de los humanos, la falta de imaginación y de capacidad de abstracción, hace que sólo puedan ser aptos para la obediencia clerical y las más absurdas manifestaciones de la más baja superstición.²⁴¹

En suma, el retroceso histórico a Grecia y al poema de Parménides tendrá en Soler una fuerte impronta ética –y por lo tanto, a la vez estética– y lo acercará como veremos, a Heidegger y a su ensayo *Parmenides* (1942-1943):

Interrogarnos sobre la ética (entendida aquí como una ley imperativa, natural como puede ser natural la intuición de lo trascendente, que nos condiciona y nos obliga a actuar de una forma determinada y no de otra), interrogarnos sobre aquello que ya sabemos (y lo sabemos desde siempre, desde que tenemos consciencia de que sabemos) y sobre lo que, quizá, de tener la conciencia serena y muy clara, orgullosa frente a cualquier adversidad, nunca deberíamos preguntarnos, es también realizar un camino hacia atrás, recorrer “... *con las yeguas que conducen un carro hacia las Puertas de la Noche y el Día...*” un camino de retroceso, no hacia adelante, hacia el santuario de *la Diosa*, que no podrá hacer otra cosa que afirmar la suprema presencia del Ser y lo que esto significa, sino hacia *atrás*, hacia unos otros lejanos y oscuros orígenes, olvidados por la operación del miedo que es, asimismo, la operación de la historia del hombre (...) ahora estos orígenes también se han olvidado.²⁴²

Esta declaración tiene una correspondencia directa con la búsqueda del fundamento tanto en lo que respecta a la música occidental (en su mirada crítica y creativa hacia la música

²⁴¹ *Ibid.*, p.26.

²⁴² SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.41.

medieval y el nacimiento de la polifonía) como al pensamiento. Así, Soler establece un análisis comparativo del nacimiento del *logos* de la filosofía y el *logos* de la música. Para ello recurre a la ecuación de *Ser* y *Pensar* en Parménides²⁴³ –identificación de la visión inteligible, del *pensar* (voẽĩv) de lo que es en tanto es, del *ser* (ẽĩvai)– y la articulación del pensamiento en el lenguaje, con la articulación sintáctica de la música escrita, desde los teóricos griegos y árabes y los primeros testimonios documentales de finales del siglo VIII.²⁴⁴ La búsqueda del fundamento histórico de pensamiento y música en la obra de Soler es la búsqueda del fundamento ontológico en ambos casos, con una concepción trascendente que está regida por la misma condición temporal:

“*Es*”, y sobre esta afirmación, recibida como un algo semejante a una revelación divina, un don supremo (...) se construye la enorme columna lógica del poema de Parménides (...): no aparece en el *Poema* una teoría del tiempo, aunque del ser se afirma, lógicamente, que no tiene comienzo ni fin, es inmóvil, es ahora, todo a la vez, uno, continuo...; el tiempo, para él es, precisamente, la carencia de tiempo (...) Lo mismo ocurre en la música...: su devenir es repetir aquello que ya se dijo y se anunció como gesto fundacional al comenzar su discurso, aunque la manera de repetirlo sea, en algunos —bastantes, muchos— aspectos y detalles, algo diferente y, al fin, algo totalmente diferente a pesar de las lejanas paternidades que las Formas le han ido imprimiendo: la forma con la que la obra adquiere su propia Forma le obliga a ello y cuanto más compleja y sutil es *la forma* y su desarrollo, más lo es su variedad, y su mismidad viene a ser nuevo objeto que parece crecer de sí mismo y de sí mismo extrae nuevas *formas* y organizaciones que, fundadas y vivientes por las raíces que las han engendrado, de ellas se apartan sin cesar y de ellas extraen sus lejanías...²⁴⁵

Sin embargo, pese a que Soler comparta con Heidegger el diagnóstico y el punto de partida que implica un paso atrás, se distancia en algunos aspectos como veremos del camino que sigue el pensador alemán hacia una superación de Nietzsche y el nihilismo mediante una ontología fundamental que interrumpa una *huída* de la manifestación del ser. Soler habla de la muerte de Dios como la disolución de aquellas formas que

²⁴³ En el fragmento 3 de su poema: “...τὸ γὰρ αὐτὸ voẽĩv ẽĩστίν τε καὶ ẽĩvai.”; “pues lo mismo hay para pensar y para ser” (*Poema*, fr. 3. PARMÉNIDES. *Poema...*, p.23)

²⁴⁴ SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, pp.150 y 151.

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 387-390.

tradicionalmente han envuelto su presencia exterior. Sin embargo, considera que desde el pensamiento se debe emprender un nuevo ciclo histórico que revitalice ese fondo apelando a la meditación sobre el ser como fundamento,²⁴⁶ volviendo a Parménides para reencontrarlo de manera urgente, puesto que es la única posibilidad de que la civilización occidental puede seguir existiendo como tal:

La nueva urgencia, aquello que debe ser realizado, con necesidad de supervivientes, es el reencontrarlo, hay que hacerlo nuestro de nuevo, presente como fundamento que (quizá) iniciará, si ello es posible, un nuevo ciclo (...) su nueva, y definitiva (queremos pensar) instauración, vendrá, si ello es físicamente posible aún, de la ciencia (encarnada, asimismo, en la primigenia metafísica), pensada en los límites de sus estructuras lógicas, matemáticas, físicas, etc. y en ellas y sus valores — metavalores— nuevamente restaurados manifestará aquella vida que, realmente, nunca perdió del todo, aunque olvidó cómo y de qué manera era la base y el sustento que daba fuerza a sus estructuras y, con este olvido, dejó que se desmoronase la espléndida edificación, semejante a la imagen con la que Alma Mahler describe la última sinfonía de su marido: catedral iluminada en sus ruinas, pero organismo viviente y maravilloso en su potencial, en la fuerza inmensa que, en sus piedras y en sus paredes derruidas, aún yace, aunque se encuentra cubierto de cenizas y lodos pero con las capas de fulgente oro guardadas dentro de sus arterias...²⁴⁷

La consciencia artística tiene un papel fundamental en este final de un ciclo, porque el arte, tras la muerte de Dios, la pérdida de sentido y la desintegración del *topos* como espacio sagrado, es la “manera de hacer objetivo este vacío”,²⁴⁸ y especialmente la música como lenguaje sin palabras:

²⁴⁶ En términos heideggerianos, para volver desde lo dado hacia lo que da (el Ser).

²⁴⁷ *Ibid.*, pp.509-511. Cabe destacar la profunda correspondencia que esto tiene con su concepción de la evolución histórica de la música, sobre la que exige una mirada crítica, creativa y urgente (no hay que pasar por alto el hecho de que el subtítulo de su ensayo *Musica enchiradis* sea *Una última mirada*) que rescate el fundamento depositado en los orígenes de la polifonía y en la obra de Bach, para pensar desde ellos el camino que llega hasta Schoenberg y la Segunda Escuela de Viena. Precisamente, el último apartado del primer capítulo Soler lo titula “Del final de la música en Occidente: la Segunda Escuela de Viena”.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.510, n.357.

Renunciar: a todo, a Dios, a Dios mismo: ¿qué mayor pobreza? No quiero nada ni tan sólo este “querer” –y esto pensaba–, y, a pesar de todo, debo poseer y tener algo de pensamiento, de deseo, de ansia de que alguna cosa esté a mi lado, debo tener algo para que pueda, de alguna manera, operar, trabajar como artesano y continuador del “antiguo artífice” que organiza aquello –la obra, la materia, el fundamento o el objeto ya acabado, sea lo que sea– (...) ¿es *su* silencio *su* renuncia y la forma de expresar esta unidad separada o esta separación que es una sola cosa...? ¿o es que *su* habla es silencio –sólo silencio– [sin que nada de su nada esencial nos indique o señale alguna cosa comprensible, música lógica que hable, sin palabras, sin signos, aunque sus colores, y los sonidos de sus murmullos sean música para conducirnos y, quizá, consolarnos] (...) para los géneros humanos y sólo es comprensible en otros universos (...) tinieblas para nosotros...?²⁴⁹

De nuevo, la consistencia ontológica del lenguaje artístico radica en la *presencia* de la *ausencia*. Así, la historia del arte que se deriva del pensamiento de Soler, constituye una larga transmisión de *silencios angustiantes*.

²⁴⁹ SOLER, Josep. *Últimos escritos...*, pp.121 y 122.

3. Dios, libertad y eternidad. Espinosa en Soler

Espinosa (1632-1679) abre el paso hacia el punto culminante que a través de la música, hallará su máxima expresión en la obra de Bach: con Bach, la música, el signo que se había iniciado con el himno de Oxirinchus, acaba un período de cientos de años (del siglo III, en nuestras cuentas, hasta el año 1750); con ella cierra también un concepto de Dios (...) implícito incluso, en los Evangelios y muy determinados en sus afirmaciones. En la *Ética* y en otros escritos de Espinosa se establecen unos conceptos que son determinantes como ideas esenciales para nuestro pensar.

Josep Soler.²⁵⁰

Junto a la afirmación del *Ser* de Parménides y la *Gotheit* de Eckhart, la Substancia Absoluta²⁵¹ de Baruch de Espinosa²⁵² es un fundamento histórico del pensamiento de Soler. Espinosa no dudará en definir la substancia, que durante toda la Edad Media era tan incognoscible como lo será el *nóumeno* kantiano (*Ética*, I Definición III):

Por *substancia* entiendo aquello que es en sí y se concibe por sí, esto es, aquello cuyo concepto, para formarse, no precisa del concepto de otra cosa.²⁵³

²⁵⁰ SOLER, Josep. *Musica enchiridis*..., p.517.

²⁵¹ Aplicamos *Absoluta* a *Substancia* para hacer referencia al uso que hace Soler del término espinosista de *Substancia* en el contexto de su pensamiento, identificándolo como se verá con un concepto de Infinito Absoluto que engloba toda la realidad.

²⁵² Como anunciamos en la Segunda Parte (Capítulo 4. Apartado 4.1. “Cuestiones Preliminares”) seguimos la grafía *Espinosa* que propone Soler, y utilizada por Vidal Isidro Peña desde su tesis doctoral *El materialismo de Espinosa* (1972), menos frecuente que la de *Spinoza*. Es no obstante, una cuestión todavía controvertida, que afecta también al nombre (*Baruch*, *Baruj*, *Bento*, *Benito*, *Benedictus*...). Tiene como origen al mismo filósofo, que firmó de distintas maneras como reflejo del carácter errante y complejo de su identidad; judío de origen hispano-portugués, nacido en Ámsterdam, que dominaba el portugués, el español, el hebreo y apenas el holandés, y que escribió su obra en latín. En este sentido, la transformación del apellido *Espinosa* a *Spinoza* se haría para conservar la fonética original (FERNÁNDEZ GARCÍA, Eugenio. “Historia de las palabras: la importancia del uso” en CARVAJAL, Julián y DE LA CÁMARA, M^a Luisa (coord.). *Spinoza: de la física a la historia*. Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, p. 213 y ss.).

²⁵³ SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Tecnos. Madrid, 2009 (1^a reimp., 1^a ed., 2007), p.67.

Como veremos, para Espinosa la substancia propiamente sólo es Dios,²⁵⁴ que a su vez debemos caracterizar adecuadamente en su pensamiento. Soler piensa la Substancia Absoluta de Espinosa como una unidad de Ser, Verdad y Tiempo.²⁵⁵ La relevancia de la substancia espinosista para el pensamiento estético de Soler es inmediata: éste considera el proceso que materializa la obra de arte como expresión esencial de la unidad de la substancia, y la función del artista (definido como escriba que materializa con su trabajo los objetos procedentes de los infinitos atributos de la substancia, depositados en su consciencia²⁵⁶) la de objetivar dicha unidad de Ser, Verdad y Tiempo.²⁵⁷

3.1. El Dios de Espinosa y el Dios de Soler

En cualquier acercamiento a la obra musical de Soler, la temática religiosa se sitúa en un lugar central, matizando siempre que el autor no deja lugar para ninguna confesionalidad o dimensión litúrgica. Medina cita determinados factores en el interés por la religión: biográficos (su educación con los jesuitas), poiéticos o semióticos (narraciones en torno a figuras como la de Jesús de Nazaret tienen una gran potencia simbólica) y filosóficos (la aproximación a la dimensión trascendente del ser humano).²⁵⁸ Respecto a este último, hay que subrayar que sí tiene lugar una idea de divinidad, como Medina recuerda inmediatamente.²⁵⁹ Pero en efecto, la idea de Dios en el pensamiento y en la obra de Soler, puede llevar al equívoco de identificarlo con un concepto de religión o confesionalidad del que está muy alejado. Por esa razón, procura distanciarse de una acepción de Dios

²⁵⁴ “No puede darse ni concebirse substancia alguna excepto Dios” (*Ética* I, Proposición XIV; *Ibid.*, p.81).

²⁵⁵ Y en la misma medida, la identifica con el Conjunto Absoluto del matemático Georg Cantor, como analizaremos en este capítulo.

²⁵⁶ SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, p. 234.

²⁵⁷ Es uno de los aspectos que como se verá (Capítulo 4: “El Ser en el instante del olvido. Heidegger y Soler”), permitirá tender un diálogo con la idea de belleza y verdad en Heidegger, y la afirmación de que “la esencia del arte sería ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente” (HEIDEGGER, Martin. “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque...*, p.25).

²⁵⁸ MEDINA, Ángel. *Josep Soler...*, p.76.

²⁵⁹ “Soler no es confesional en el plano personal. Tampoco es ateo. El sesgo anticlerical de algunas de sus declaraciones se explica por su convicción de que las iglesias han burocratizado la relación del hombre con lo trascendente” (*Ibid.*, p.77).

instaurada desde el establecimiento de la Iglesia como estructura de poder en el Imperio Romano, y consolidada después, hasta transformarse en la actualidad:

Dios y aquello que le rodea, de una u otra forma, era ya un inevitable y lejano recuerdo, un medio para usarlo en determinadas circunstancias o para llenarse la boca con su nombre y en la “confianza” en Él depositada para que el Estado y sus usuarios funcionen callada y correctamente: Dios, ahora, es sólo un actor útil, casi una palabra carente de significado alguno, en el inmenso teatro de la tragedia humana; para los políticos de la atroz farsa internacional, Dios es una herramienta que puede usarse, quizá con exceso –depende de sus conveniencias–, y muy poco más; es ya un nombre sin nada que nombrar...²⁶⁰

En la medida en que critica este concepto de Dios secularmente reducido a *flatus vocis*, el que más se acerca al que está presente en su obra –en todas sus facetas– es el de Espinosa, judío excomulgado, acusado de blasfemia, desterrado de Amsterdam, y uno de los grandes heterodoxos no sólo de la filosofía cristiana, sino occidental. Podemos incluso afirmar que describir el *Dios* de Espinosa y sus implicaciones, es en gran medida describir el de Soler. Por esa razón, comenzaremos por dilucidar conceptualmente la terminología espinosista, a partir de sus conceptos de Dios, substancia, extensión y pensamiento. El *Ser* en Espinosa se deja traslucir tanto en su concepto de substancia (lo que es en sí) como de mundo (lo que es en otro), donde substancia y mundo se encuentran en una relación de inmanencia, a diferencia de lo que sucede tanto en el pensamiento cristiano como en la metafísica cartesiana, que establece una distancia insalvable entre creador y criatura. En el pensamiento de Espinosa, los objetos singulares son expresiones de Dios –modos

²⁶⁰ SOLER, Josep. *Últimos escritos...*, p.187. En el texto de Soler resuena la crítica espinosista de la vulgar noción de Dios y su perversa coagulación en las religiones (reducidas a *superstición*) en el apéndice de la Parte primera de la *Ética*: “y así han afirmado que los dioses enderezan todas las cosas a la humana utilidad, con el fin de atraer a los hombres y ser tenidos por ellos en el más alto honor; de donde resulta que todos, según su propia índole, hayan excogitado diversos modos de dar culto a Dios, con el fin de que Dios los amara más que a los otros, y dirigiese la naturaleza entera en provecho de su ciego deseo e insaciable avaricia. Y así, este prejuicio se ha trocado en superstición, echando profundas raíces en las almas, lo que ha sido causa de que todos se hayan esforzado al máximo por entender y explicar las causas finales de todas las cosas. Pero al pretender mostrar que la naturaleza no hace nada en vano (esto es: no hace nada que no sea útil a los hombres), no han mostrado –parece– otra cosa sino que la naturaleza y los dioses deliran lo mismo que los hombres” (SPINOZA, Baruch. *Ética...*, p.115).

de *ser* de Dios—, inmanencia fiel a la tradición judía que convierte al mundo en un texto, en un objeto *semiológico* donde todo lo que sucede se interpreta como una interacción entre Dios y el mundo.²⁶¹ Junto al judaísmo en el que se formó como futuro rabino, el ambiente intelectual del siglo de oro (XVII) holandés y la obra de Descartes fueron las otras grandes influencias de su obra.²⁶²

La obra que concentra el pensamiento de Espinosa es la *Ethica ordine geometrico demonstrata* (“Ética demostrada según el orden geométrico”), en la que la demostración *según el orden geométrico* procede mediante el sistema deductivo y está constituido por proposiciones seguidas de demostraciones, corolarios y escolios. Toda la *Ética* constituye una inversión de lo que había sido el pensamiento de Descartes. Donde éste partía de una *psicología* racional (*cogito*) para desembocar en una *teología* racional (del efecto a la causa), Espinosa invierte el proceso haciendo exactamente lo contrario. Su sistema deductivo comienza por la causa para llegar al efecto. Es decir, por Dios. Espinosa comienza la *Ética* definiendo la *causa sui* o “causa de sí” (*Ética* I, Definición I):

Por *causa de sí* entiendo aquello cuya esencia implica la existencia, o, lo que es lo mismo, aquello cuya naturaleza sólo puede concebirse como existente.²⁶³

²⁶¹ DEL CANTO NIETO, José Ramón. “*Natura naturans y natura naturata* en Spinoza y en David Nieto, Haham de la comunidad sefardita de Londres a principios del siglo XVIII”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. Vol. 27, 2010, p.186. Asimismo, la tensión entre teísmo y panteísmo en la teología mística de la Cábala tal y como se hace explícita en el místico rabino sefardí Moisés Cordovero es muy cercana a la de Espinosa (SCHOLEM, Gershom. *Las grandes tendencias de la mística judía*. FCE. México, 1996 (2ª ed., 1ª ed. de 1993), p.208). En definitiva, en muchos aspectos Espinosa está situado en la larga tradición del pensamiento judío medieval, especialmente en diálogo con Maimónides, Ezra, Gersónides y Crescas (Para una ampliación, *Vid.* el reciente estudio colectivo: NADLER, Steven (ed.) *Spinoza and Medieval Jewish Philosophy*. Cambridge University Press, 2014).

²⁶² Asimismo, Menéndez Pelayo, considerando un origen hebraico-español de Espinosa, reconocía en su obra lo que juzgaba una constante en el pensamiento hispánico: la forma *panteísta* en la que se manifestaban todas sus heterodoxias, que culminando en Espinosa, comenzaban por Prisciliano (ejecutado en el siglo IV) y continuaban por Averroes, Maimónides, Mauricio y Miguel Servet (RIVERA GARCÍA, Antonio. “El tradicionalista renovador, Menéndez Pelayo visto por el socialista Araquistáin” en RODRIGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, Mª José (ed.) *Menéndez Pelayo y la literatura: estudios y antología*. Verbum. Madrid, 2014, p.32). Sin juzgar la pertinencia de la clasificación o del hecho de asociar a Espinosa con ella, siguiendo la lógica de Menéndez Pelayo podríamos incluir también a Soler en esa tradición.

²⁶³ SPINOZA, Baruch. *Ética...*, p.66.

Es decir, que en este caso la *esencia* implica la *existencia*. La *existencia posible* o “virtual” (ya que es algo más que simple posibilidad) tiene ya una *existencia real* (“existencia en Dios”, donde *en* supone que el individuo es un grado finito de una potencia infinita) que cuando se actualiza sólo se hace visible. En otras palabras, en el entendimiento divino (un modo infinito, no una facultad) está contenido todo lo posible pero no está actualizado, hasta que alguien lo piensa y pasa a la existencia. Se pasa así sin mediación de lo que se concibe a lo que es; del orden epistemológico al orden ontológico. Y teniendo como horizonte inmediato la definición que dará de Dios, Espinosa define *finito en su género*,²⁶⁴ *substancia*, *atributo*²⁶⁵ y *modo*.²⁶⁶ *Substancia*, *atributo* y *modo* son las tres categorías ontológicas que otorgan los cimientos a la metafísica de Descartes y que tienen su origen en las *distinciones* que proceden de Aristóteles a través de la escolástica medieval.²⁶⁷ Así, entendido como substancia y fuera de la antropomorfización cartesiana, Espinosa puede afirmar (*Ética*, I, Definición VI):

²⁶⁴ En contraste con la *causa sui*, es “aquella cosa que puede ser limitada por otra de su misma naturaleza” (*Ética* I, Definición II. *Ibid.*, p.67).

²⁶⁵ “Aquello que el entendimiento percibe de una substancia como constitutivo de la esencia de la misma” (*Ética* I, Definición IV. *Ibid.*).

²⁶⁶ “Las afecciones de una substancia. O sea, aquello que es en otra cosa, por medio de la cual es también concebido” (*Ética* I, Definición V. *Ibid.*, p.68).

²⁶⁷ La influencia más cercana es la obra de Francisco Suárez, que elabora unas distinciones en discusión con el tomismo, aunque no se corresponden exactamente con el sentido que tendrán en Descartes. Espinosa toma de Descartes, como reconoce en sus *Meditaciones metafísicas*, las tres distinciones (*real*, *modal* y *de razón*) que utilizará en los *Principios de filosofía de Descartes* y que se deducen de reducir la naturaleza a substancias y modos: “Se llama real aquella por la que se distinguen entre sí dos sustancias, ya sean de distinto o del mismo atributo (...) Esta distinción se reconoce en que ambas cosas pueden ser concebidas y por tanto pueden existir la una sin la otra. La distinción modal reviste dos formas: la que se da entre el modo y la sustancia misma, y la que se da entre dos modos de una y la misma sustancia. Esta última la reconocemos en que, aunque ambos modos pueden ser concebidos uno sin el otro, ninguno puede serlo sin la sustancia de la que son modos. La otra, en cambio, se reconoce en que, aunque la sustancia puede ser concebida sin su modo, el modo, sin embargo, no puede ser concebido sin su sustancia. Finalmente, la distinción de razón se dice de aquella que existe entre una sustancia y su atributo, como cuando se distingue la duración de la extensión. Esta distinción se reconoce en que no se puede entender dicha sustancia sin ese atributo” (SPINOZA, Baruch. *Pensamientos Metafísicos...*, p.272). Como veremos, en el pensamiento de Espinosa no puede tener lugar la distinción *real* entendida como diferencia *ontológica* (entre dos sustancias) porque sólo hay una sustancia: Dios. Por eso para él, a diferencia de Descartes, se puede integrar la diferencia real que existe entre *res cogitans* y *res extensa* en una sola sustancia.

Por *Dios* entiendo un ser absolutamente infinito, esto es, una substancia que consta de infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia eterna e infinita.²⁶⁸

Infinito en su género, es decir *no* absolutamente infinito, sería la substancia en su atributo: en la extensión o el pensamiento. A diferencia de esto, la definición de *finito en su género* se refiere a aquella determinación que es negada por lo que no es ella pero que es de su misma naturaleza, ya sea algo extenso limitado por otra cosa extensa, o un pensamiento limitado por otro. Las cosas *finitas en su género* se niegan entre sí por su finitud. Sin embargo, un atributo no niega al otro: cada atributo (extensión y pensamiento) se afirma a sí mismo sin que haya negación derivada de su propia afirmación y no puede ser limitado entre sí. En este sentido, extensión y pensamiento son por sí mismas pura afirmación y no determinación que implicaría además de una negación, una relación dialéctica que no existe en Espinosa. La afirmación del pensamiento por ejemplo, se hace en virtud de lo que es y no por negación de la extensión, como si fuera su contrario. A diferencia de lo que sucede en todo el pensamiento occidental hasta Descartes,²⁶⁹ entre extensión y pensamiento no hay relación causal, son independientes y eso permite su integración en una sola substancia. Sumado a ello, la idea de Dios se corresponde, como hemos dicho, con la explicación *genética* de una substancia de infinitos atributos, lo que impide una proliferación de atributos autónomos sin una unidad, sin un criterio de verdad. Precisamente en la unidad de la substancia, donde Dios produce indistintamente en todos los atributos, se encuentra el fundamento de la verdad para Espinosa.

Si hemos visto que para Espinosa en la *causa de sí* la esencia implica la existencia, en el caso de Dios son indistinguibles: “La existencia de Dios y su esencia son uno y lo mismo” (*Ética* I, Proposición XX).²⁷⁰ Una definición de Dios *genética*, ya que no sólo describe cómo es sino que procura explicar cómo se genera; y *ontológica*, en la medida en que se le define por su esencia: la substancia *es* sus infinitos atributos. En ella, todos los atributos expresan el mismo orden y conexión. Dios es la substancia compuesta de infinitos

²⁶⁸ SPINOZA, Baruch. *Ética...*, p.68.

²⁶⁹ En cuya filosofía la extensión (*res extensa*) constituye el factor pasivo y el pensamiento (*res cogitans*) el factor activo, como generador de ideas.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.92.

atributos, pero nosotros sólo conocemos dos: la *extensión* y el *pensamiento* (*Ética* II, Proposición I y II):

El Pensamiento es un atributo de Dios, o sea, Dios es una cosa pensante.

La Extensión es un atributo de Dios, o sea, Dios es una cosa extensa.²⁷¹

Espinosa limita por lo tanto la capacidad de percepción y de consciencia humana a dos de los infinitos atributos: “No percibimos ni tenemos consciencia de ninguna cosa singular más que los cuerpos y los modos de pensar” (*Ética* II, Axioma V).²⁷² En última instancia, la consciencia en Soler nos remite, como el pensamiento en Espinosa, a la substancia en su inmanencia:

Será Espinosa quien más claramente y sin prejuicios o condicionantes de escuela o de religiones lo diga: “... *todo está en Dios...*!” (y añadimos nosotros: ***todo es Dios***); el pensar se sumerge en la Substancia divina, si así queremos llamarla, y al unísono respira, se expresa y habla con ella.²⁷³

Siguiendo la Proposición IV de la Parte primera de la *Ética*,²⁷⁴ extensión y pensamiento se distinguen por el atributo. Pero entre la substancia y su atributo sólo hay distinción de razón, así como entre la substancia y las afecciones (a las que es anterior) hay distinción *modal* y no *real* o sustancial. En otras palabras, *substancia extensa* y *extensión* son lo mismo, y la única diferencia puede ser para el que las considera desde fuera. La relación entre substancia y modo (donde el ser es o substancia o modo en una relación de inmanencia) hace del creacionismo, en el que Dios y el mundo no tienen nada en común pero uno es causa del otro, un postulado irracional. Es así tal y como se sigue de la Proposición II y III de la Parte primera de la *Ética*.²⁷⁵ Sin embargo, en su afirmación

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 128 y 129.

²⁷² *Ibid.*, p. 128.

²⁷³ SOLER, Josep. *Últimos escritos...*, p.76. Los destacados pertenecen al original.

²⁷⁴ “Dos o más cosas distintas se distinguen entre sí, o por la diversidad de los atributos de las substancias o por la diversidad de las afecciones de las mismas” (*Ibid.*, p.71).

²⁷⁵ “Dos substancias que tienen atributos distintos no tienen nada en común entre sí” (*Ética* I, Proposición II) y “No puede una cosa ser causa de otra, si entre sí nada tienen en común” (*Ética* I, Proposición III) (*Ibid.*, pp. 70 y 71).

positiva de la inmanencia no se limita a suprimir el Dios trascendente. Llevando la noción cartesiana de substancia hasta las últimas consecuencias, Espinosa identifica tres tipos de relación entre substancia y modo:

- Una relación *expresiva* (ya que el modo es expresión de la substancia)
- Una relación *causal* de inmanencia
- Una relación *causal transitiva* (no emanatista o creacionista)

Se trata de modalidades de la misma causa que es Dios, que como causa inmanente es causa inmediata. De este modo, todo lo que tiene lugar en el mundo son modos de la única substancia que es Dios, que puede ser definido como *natura naturans* (substancia) o “Dios en sí”, o como *natura naturata* (modo) o “Dios en otra cosa”.²⁷⁶ Todo es naturaleza o Dios, pero o bien es substancia (*natura naturans* como elemento activo) o modo (*natura naturata* afección, como elemento pasivo).

En razón de ello (si bien existe en la naturaleza una causalidad transitiva, *horizontal*, entendida como causa eficiente que produce un efecto), todas las cosas son grados finitos de actuar, de *ser*, de un poder infinito (por lo que *todo* es divino y cualquier objeto es expresión de una substancia). En ese esquema, la substancia es una potencia absoluta de producción, lo que significa que produce todo lo *posible*, que lo es en virtud de ser pensado. En este sentido, cuando un grado finito de la potencia infinita pasa a la existencia, significa simplemente que pasa a *estar* en el tiempo y el espacio, en la esfera de la duración. Por lo tanto, existir significa pasar al *régimen* de la causalidad transitiva. Desde la primera de las quince proposiciones que se ocupan de la esencia de Dios, Espinosa supone una hipótesis que después refutará: una pluralidad de substancias.²⁷⁷ Como hemos visto, la substancia en primer término es Dios. En segundo lugar, la extensión y el pensamiento. En tercer lugar, la substancia pensante individual y corpórea

²⁷⁶ *Natura naturans* y *natura naturata* es una distinción de larga historia que nos remite a Averroes y los comentaristas árabes de la *Física* de Aristóteles, y que atravesando la escolástica y la mística medieval llega hasta Giordano Bruno.

²⁷⁷ Esta pluralidad provisional de substancias procede de una determinación también provisional, que implica como toda determinación una negación (*determinatio est negatio*) y por lo tanto, la generación de realidades negadas que se erigen en substancia. Por eso Dios no admite determinación: como substancia compuesta de infinitos atributos, es necesaria y absolutamente indeterminado e indefinible.

individual. Habiendo dejado atrás la idea de creación, Espinosa se detiene provisionalmente en el segundo nivel, en una provisional pluralidad de sustancias (casi un politeísmo, si nos atenemos a su noción de sustancia) para poder obtener, por inferencia, determinaciones y consecuencias que de lo contrario –de tener que vérselas ya con el absoluto– no sería posible. Después, demostrará que la pluralidad es *modal* y no sustancial. Es decir, que no hay dos sustancias extensas y pensantes, integrando extensión y pensamiento en una, y el tercer nivel será también reducido a distinción modal. Liquidando la pluralidad sustancial, Espinosa construye el sistema de la inmanencia, donde las cosas particulares son en tanto que afecciones divinas, expresión de la divinidad. Unidad y multiplicidad quedarán identificadas en la inmanencia; hasta el punto que la unidad es *en* la multiplicidad sin ser más que ella.

La infinitud y perfección del concepto de Dios en Descartes, pasa en Espinosa a la infinitud entendida como *Absoluto*, afirmando que la sustancia consta de infinitos atributos y que se trata de una potencia de producción, entendiendo ésta en el sentido de *expresión* de la sustancia en infinidad de maneras diferentes. De esta forma, el filósofo unifica la naturaleza en una sustancia, y en razón de ello puede definir a Dios como la sustancia constituida por infinitos atributos, y en la medida en que entre ambos hay distinción *de razón*,²⁷⁸ la sustancia *es* sus infinitos atributos. En la relación de atributos y modos también hay una infinitud y eternidad. Espinosa afirma que “todo lo que se sigue de la naturaleza, tomada en términos absolutos, de algún atributo de Dios, ha debido existir siempre y ser infinito, o sea, es eterno e infinito en virtud de ese atributo” (*Ética* I, Proposición XXI).²⁷⁹ Con ello, se refiere a un atributo que produce una afección o modo infinito. La relación entre atributo y modo –en la que ambos son eternos– es clara: el modo infinito inmediato es el intermediario entre la multiplicidad y la unidad del atributo; es decir, aquello deducido directamente de la naturaleza absoluta de Dios, la esencia. Y produce otro modo infinito (por lo tanto mediato), que es la existencia.²⁸⁰ Los dos modos son esencialmente lo mismo, comprendidos desde la perspectiva de la esencia y la

²⁷⁸ *Vid.* nota 142.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.92.

²⁸⁰ Por ejemplo, para el atributo del pensamiento, un modo infinito inmediato es el *entendimiento absolutamente infinito* (la idea que Dios tiene de su esencia y de la infinitud de sus atributos y de los modos que se derivan de su esencia). Y para el atributo del pensamiento, el *movimiento* y el *reposo* entendidos como principios físicos sujetos a leyes y no en su dimensión empírica.

existencia. Es decir que no existe, como en el cristianismo, un momento en el que las ideas del entendimiento divino (esencias) pasan a la existencia.

Tras definir Dios y los atributos, a través de la Proposición IX (“Cuanto más realidad o ser tiene una cosa, tantos más atributos le competen”²⁸¹) y la Proposición X (“Cada atributo de una misma substancia debe concebirse por sí”) y haber atribuido infinitud la substancia en la Proposición VIII (“Toda substancia es necesariamente infinita”) Espinosa integra infinitos atributos en una substancia, demostrando su existencia en la Proposición XI:

Dios, o sea, una substancia que consta de infinitos atributos, cada uno de los cuales expresa una esencia eterna e infinita, existe necesariamente.²⁸²

De este modo, se demuestra la *posibilidad* del concepto de Dios (proposiciones I-X) y después la *existencia* de un concepto de Dios eterno e infinito (proposición XI), en cuyo sistema el absoluto constituye una infinitud de esencias infinitas (atributos) que todas ellas constituyen un ser absolutamente infinito. Partiendo de la idea de absoluto, se sigue que todas las esencias de la naturaleza, pasan a ser esencia de ese ser: “Dios no es sólo causa eficiente de las cosas, sino también de su esencia” (*Ética* I, Proposición XXV).²⁸³ Es decir, todos los elementos de la naturaleza –*toda* la naturaleza– se integran e identifican como realidades constitutivas de Dios. *Deus sive natura* (“Dios o la naturaleza”): se elimina la distancia entre Dios y la naturaleza del esquema ontológico creacionista.

3.2. Libertad

²⁸¹ La argumentación de Espinosa nos remite a una larga tradición en el pensamiento medieval que se puede rastrear en Anselmo y su conocido argumento en el capítulo II del *Proslogion* (1078), donde define a Dios como *aliquid quo nihil maius cogitari potest* (“algo por encima de lo cual nada puede ser pensado”; ANSELMO. “Proslogio” en FERNÁNDEZ, Clemente (ed.) *Los filósofos medievales*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1979, p.71). El origen se sitúa no obstante mucho antes; en Boecio, cuando en *La consolación de la filosofía* (Libro III, Cap. 10) identifica a Dios con el bien más alto y con lo más grande que se puede pensar: “No es posible concebir nada mejor que Dios” (BOECIO. *La consolación de la filosofía*. Akal. Madrid, 1997 (Trad. de Leonor Pérez Gómez), p.215).

²⁸² SPINOZA, Baruch. *Ética...*, p.77.

²⁸³ *Ibid.*, p.96.

No hay en el alma ninguna voluntad absoluta o libre sino que el alma es determinada a querer esto o aquello por una causa, que también es determinada por otra, y ésta a su vez por otra, y así hasta el infinito.

Baruch de Espinosa.²⁸⁴

La crítica del concepto de libertad, el análisis del deseo, y el ataque contra el finalismo y la teleología están profundamente vinculados en la filosofía de Espinosa. Su clara negación del mal es más consecuente que las que se procuran en las paradójicas argumentaciones de la teología cristiana. Por otra parte, Espinosa niega uno de los sostenes de la moral cristiana, el libre albedrío. Y piensa el deseo como producto de éste y de una ignorancia de sus propias causas, expulsando al mismo tiempo el finalismo de la filosofía,²⁸⁵ y reduciéndolo a vulgar prejuicio del que proceden los demás. Para Espinosa, el ser humano se cree un ser libre y que al elegir lo hace con vistas a un fin propio. A partir de éste juzga todo, interpretando la naturaleza como un medio para los propios fines, donde además se concibe un Dios que la crea como *medio* para la existencia del hombre, y al hombre para que la utilice. Todo ello construye una imagen de Dios proyectada sobre ese concepto de libre albedrío y naturaleza, creando un orden moral del mundo, donde todo se interpreta en función de éste. Para Espinosa, el finalismo invierte el orden de la naturaleza, convirtiendo la causa en efecto. Y así como el finalismo es un prejuicio, también lo son las categorías de *bueno* y *malo*. Vinculado a la concepción inmanentista, en la ontología espinosista no hay lugar para un *télos* o causa final. Es la imaginación la que construye un fin que no existe, trascendente y exterior a la naturaleza. Como hemos visto antes, en la relación entre substancia y modo sólo hay dos tipos de relaciones causales: una relación *causal* de inmanencia (Dios) y una relación *causal transitiva*, donde toda la naturaleza es razón de Dios y éste se produce de necesariamente, en virtud de la necesidad de su naturaleza. No hay una determinación libre de la *voluntad de Dios*, es decir, un designio divino, lo cual es un absurdo para Espinosa. No hay otra dimensión en la naturaleza, sino un constante encadenamiento causal. Y si podemos hablar de voluntad, nunca la entiende como libre albedrío.

²⁸⁴ *Ética* II, Proposición XLVIII (SPINOZA, Baruch. *Ética...*, p.184).

²⁸⁵ Junto al alto prestigio que tenían en su época, la crítica del finalismo es una de las principales razones por las que Espinosa acude a las matemáticas, un lenguaje que funciona sin hacer referencia a fines.

El fundamento del finalismo y la causa de que exista, es que el ser humano, conociendo algunos afectos, ignora las causas.²⁸⁶ El *Deseo* ocupa un lugar central en la medida en que “es el apetito con conciencia de sí mismo” y Espinosa lo define como “la esencia misma del hombre en cuanto es concebida como determinada a hacer algo en virtud de una afección cualquiera que se da en ella” (*Ética* III, Definiciones de los afectos, I).²⁸⁷ Por lo tanto, el deseo nace de una consciencia –libre albedrío– y una ignorancia (una decisión libre es un efecto, resultado de una multiplicidad de causas que ignoro), donde no hay nada negativo ni una carencia (es la perfección del individuo expresada como potencia). El ser humano se proyecta a sí mismo como un ser libre que al elegir cumple un fin. Y de esta forma, juzga a los otros desde los fines propios pero también a toda la naturaleza, que desde esta perspectiva ofrece instrumentos para conseguir los propios fines y se reduce a un gran instrumento creado y dispuesto por un Dios-demiurgo, al que se le atribuye una carencia –un deseo de crear– y una voluntad. El mundo se reduce a un medio para la supervivencia de los deseos humanos. Así, todos los prejuicios y supersticiones de la religión que mantienen el asombro, y la nociones de *bien* y *mal* definidas según el propio interés, se derivan también de esa concepción finalista (*Ética* IV, Definiciones I y II): “Entiendo por *bueno* lo que sabemos con certeza que nos es útil” (...) “Por *mal*, en cambio, entiendo lo que sabemos con certeza que impide que poseamos algún bien”.²⁸⁸ Pero no hay malo en sí ni bueno en sí, porque las acciones obedecen a la necesidad de su propia naturaleza, de modo que no hay posibilidad de transgresión. Los modos inmanentes sustituyen a los valores trascendentes y con ello, la ética a la moral.²⁸⁹

²⁸⁶ E incluso prefiere ignorarlas; evitando determinar la naturaleza de los afectos y concibiéndolos fuera de la naturaleza lo atribuyen a un vicio de la naturaleza humana, lo que implica entender el “hombre, dentro de la naturaleza, como un imperio dentro de otro imperio” (*Ética* III, Prefacio. SPINOZA, Baruch. *Ética...*, p.197). Cabe recordar la importante distinción entre el concepto de *afección* que es la imagen sensible, ya sea en el cuerpo o en la mente, y después el *afecto*, la emoción posterior que no llega a la representación y que sólo se produce a nivel individual: “Los modos de pensar, como el amor, el deseo o cualquier otro de los que son denominados “afectos del ánimo” no se dan si no se da en el mismo individuo la idea de la cosa amada, deseada, etc.” (*Ética* II, Axioma III. *Ibid.*, p.128).

²⁸⁷ *Ibid.*, p.261.

²⁸⁸ *Ibid.*, p.290.

²⁸⁹ DELEUZE, Gilles. *Spinoza: filosofía práctica*. Tusquets. Barcelona, 2009 (2ª ed., 1ª ed., de 1984), p.34.

¿En qué consiste pues, la libertad del ser humano? En Espinosa la libertad está muy cercana a la noción de *espontaneidad*, donde es libre aquello que actúa de acuerdo con su naturaleza; es decir, aquello cuya expresión, es expresión de su naturaleza.²⁹⁰ Pero como hemos dicho, sin causas finales, sin finalidad. No hay acción con vistas a un fin sino *de acuerdo a* la naturaleza. No hay teleología; ser no es *llegar a ser*, sino *conatus*; es decir, esfuerzo del ser por perseverar en el ser, lo que confiere racionalidad y estatuto ontológico a dicho ser. Algo *es* en la medida en que lucha por mantenerse en ello y quiere serlo con todas las consecuencias. El *conatus*, entendido como esfuerzo que compensa la disolución, es una potencia de la esencia, una potencia identificada con el mismo atributo de la extensión,²⁹¹ aunque podamos afirmar que el alma se esfuerza por favorecer la potencia del cuerpo (*Ética* III, Proposición VI): “Cada cosa se esfuerza, cuanto está a su alcance, por perseverar en su ser” y (*Ética* III, Proposición VII) “El esfuerzo con que cada cosa intenta perseverar en su ser no es nada distinto de la esencia actual de la cosa misma”, lo que en el ser humano, dotado de consciencia, tiene la particularidad de ser consciente del esfuerzo (*Ética* III, Proposición IX): “El alma, ya en cuanto tiene ideas claras y distintas, ya en cuanto las tiene confusas, se esfuerza por perseverar en su ser con una duración indefinida, y es consciente de ese esfuerzo suyo”.²⁹² La potencia es la esencia, porque todo lo que el ser humano hace se debe explicar a partir del principio del *conatus*. Y la esencia actualizada es ese esfuerzo por perseverar en el ser, al servicio del cual está el conocimiento, que se identifica con la virtud en la medida en que tiene un valor por sí mismo, porque la potencia de conocer es la potencia propiamente humana. En Espinosa la virtud, identificada con el *conatus*, se entiende en una acepción muy cercana a la *virtú* de Maquiavelo (*Ética* IV, Definición VIII): “Por *virtud* entiendo lo mismo que por *potencia*; esto es (*por la Proposición 7 de la Parte III*), la virtud, en cuanto referida al hombre, es la misma esencia o naturaleza del hombre, en cuanto que tiene la potestad de llevar a cabo ciertas cosas que pueden entenderse a través de las solas leyes de su naturaleza”.²⁹³ La virtud no es en Espinosa —como sí para una larga tradición en el

²⁹⁰ De la misma manera y en sintonía con el Dios espinosista, la pregunta por la libertad de Dios no debe remitirnos a un ser personal o antropomorfo como en el sistema de Descartes, sino a un ser que actúa necesariamente de acuerdo con su naturaleza. Es decir, que “Dios obra en virtud de las solas leyes de su naturaleza, y no forzado por nadie” (*Ética* I, Proposición XVII; SPINOZA, Baruch. *Ética...*, p.86).

²⁹¹ ZOURABICHVILI, François. *Spinoza. Una física del pensamiento*. Cactus. Buenos Aires, 2014, p.91.

²⁹² SPINOZA, Baruch. *Ética...*, pp.209-211.

²⁹³ *Ibid.*, p.292.

pensamiento occidental— una práctica, o un ideal de comportamiento relacionado con una instancia trascendente de valores morales. La virtud es una potencia, es “esencia actualizada”; es decir, esfuerzo del ser por perseverar en el ser. Y en este sentido, la virtud se puede deducir de la misma naturaleza del hombre: es la “voluntad de voluntad” que quiere aumentar para conservarse.

La usual oposición entre libre albedrío y necesidad es una oposición inadecuada para entender el concepto de libertad en el pensamiento de Espinosa, donde la *necesidad* es la única modalidad para toda la naturaleza, es decir, para el ser. Pero hay dos maneras de “acción necesaria”: la acción dirigida o presionada por otras naturalezas ajenas (esclavitud) y la acción necesaria para que exprese la naturaleza de quien actúa (libertad en la necesidad). Aunque todavía no revele lo que expone su filosofía, sería más apropiada la distinción entre *autonomía* y *dependencia*, en la que ésta nos remita a una acción en la que se esté compelido a pensar o actuar de una determinada manera. Debido a que el ser humano es esclavo de las pasiones (un encuentro que genera un *afecto*, de modo que en todo lo que haga movido por el afecto soy causa parcial y no depende de mí), para Espinosa la libertad es una conquista de la autonomía, que en él consiste en que su comportamiento pueda ser explicado solamente por su esencia, que es el *conatus*, su esfuerzo por perseverar en el ser. Por eso la virtud es aumento de potencia, entendido como aumento de la autonomía, de la capacidad de obrar.

La negación de la libertad entendida como libre albedrío es asumida por el pensamiento estético de Soler, que se apoya en la argumentación de Espinosa para identificar la “voluntad humana” con la substancia, que se encuentra fuera del alcance de la lógica humana. En este sentido, tanto nuestra voluntad como nuestras pasiones están ligados al espacio-tiempo, y ninguna categoría de conocimiento puede contener esa substancia.²⁹⁴ Para Soler, como hemos visto, el pensamiento humano tiene como origen una operación de la consciencia, que al no estar afectada por las leyes de la cuántica, permite el trasvase entre el mundo platónico y el mundo físico. Para Espinosa, la afección juega un papel fundamental en el conocimiento como origen, pero siguiendo lo que afirma respecto a las ideas (*Ética* II, Proposición V) de que “el ser formal de las ideas reconoce como causa a Dios, en cuanto a éste se le considera sólo como cosa pensante, y no en cuanto es

²⁹⁴ SOLER, Josep. *Últimos escritos...*, p.24.

explicado por otro atributo”,²⁹⁵ la causa de las ideas está en otras ideas y no en la extensión, lo cual es lógicamente consistente con la noción de causalidad de Espinosa: la idea tiene el pensamiento como *causa inmanente* y otras ideas como *causa transitiva*. Y esto es aplicable al atributo de la extensión y el resto de atributos inaccesibles para nosotros. Por esa razón (*Ética* II, Proposición VII): “El orden y conexión de las ideas es el mismo que el orden y conexión de las cosas”, de donde Espinosa deduce en el corolario que “la potencia de pensar de Dios es igual a su potencia actual de obrar. Esto es: todo cuanto se sigue formalmente de la infinita naturaleza de Dios, se sigue en él objetivamente, a partir de la idea de Dios, en el mismo orden y con la misma conexión”.²⁹⁶ Formula así un paralelismo epistemológico que se corresponderá con un paralelismo ontológico, donde hay dos realidades de la idea, la realidad formal (la potencia de ser y producir) y la realidad objetiva (la capacidad de pensar y representar), que se identifican en Dios, una potencia de pensar que equivale a la potencia de producir: Dios piensa todo lo que hace y hace todo lo que piensa.

Basándose especialmente en el escolio a la Proposición XV de la Parte primera de la *Ética* (“Todo cuanto es, es en Dios, y sin Dios nada puede ser ni concebirse”) donde Espinosa, mediante la demostración de la infinitud de la substancia corpórea defiende la naturaleza corpórea de Dios, Soler asume el Dios como causa *inmanente* y no trascendente por la que se explica todo, identificando con Espinosa el orden con la naturaleza, ésta con Dios (*Deus sive natura*) y Dios con todo: todo es Dios. Por eso Soler puede afirmar: “Conocer y (o) describir el “mundo” (nosotros, el todo) es conocer y (o) describir el Cuerpo Divino: ambos son [somos] una sola cosa...”.²⁹⁷ Sin embargo, no asume simplemente la metafísica de Espinosa, sino que traslada *extensión* y *pensamiento* a una estructura cristiana, pasándolas por el tamiz de Eckhart:

El Padre (...) –inescrutable e imposible de imaginar ni de explicar ni menos, justificar–, se abre en infinitas hipóstasis (infinitos Atributos, cada uno de ellos con infinitos Modos) (...) pero sólo dos de ellos nos son comprensibles, dice Espinosa y lo manifestamos nosotros, lo extenso –el espacio y el tiempo, ambos a la vez, para la percepción humana, indivisibles, el *Hijo* y lo pensable–, el *Pneuma divino*, el

²⁹⁵ SPINOZA, Baruch. *Ética...*, p.131.

²⁹⁶ *Ibid.*, pp.132 y 133.

²⁹⁷ SOLER, Josep. *En el árbol del dios doliente* (en prensa). Todos los destacados pertenecen al original.

Espíritu Santo, la santa Sabiduría del texto bíblico (*Eclesiástico*, 24, 3 y ss.) creada “de la boca” del Uno, el Padre (el primero, *surgido* de la inerte Deidad), que a todos los contiene y es en todos y es todos (...) Espinosa nos dirá que el Uno es en todo; pero el instinto de la intuición nos lleva a decir y afirmar que el Uno es todo y todo es –y sólo puede ser– el Uno...²⁹⁸

Siguiendo esta estructura, la incorporación de extensión y pensamiento se hace en coherencia con su concepción del proceso creativo, y con el propósito de emplazar la obra de arte en una ontología. En este sentido, Soler identifica el pensamiento con el *logos* manifestado en la extensión, y ésta con el espacio-tiempo que tiene su origen en ese *Pneuma* o espíritu concebido, en un sentido neoplatónico, como fuente sin dimensión temporal. Pero en la medida en que el pensamiento sólo puede tener lugar en el espacio-tiempo; que materia y espíritu se identifican como modos de la substancia que se realizan en el tiempo, y que Soler concibe el tiempo como un modo de los (infinitos) atributos divinos, la obra de arte es una forma en la que se manifiestan las Ideas que proceden de Dios, que impregnan toda la realidad humana sin excepción y sin que ésta alcance a comprenderlo:

La obra de arte es, en nuestro espacio-tiempo, uno de los compuestos que conforman la substancia de su extensión tal, y de la misma manera que, como aquello que nosotros llamamos el mal, lo perverso, lo negativo (...) es, asimismo, una extensión de su substancia, uno –o unos– de sus infinitos atributos de los que, valederos de alguna manera no comprensible para nosotros, han desaparecido aquello que llamamos valores, virtudes, bondad, justicia...²⁹⁹

Por esa razón, la relación más íntima que se establece entre la realidad humana y Dios, en el arte, no sólo desafía la lógica que se manifiesta en el espacio-tiempo, sino que es incluso definida por Soler como una “relación de locura”,³⁰⁰ en la medida en que los valores éticos –siguiendo a Espinosa– tampoco pertenecen más que a un modo de pensar humano y no se pueden aplicar a la substancia infinita. La ética no puede explicarse

²⁹⁸ SOLER, Josep. *Últimos escritos...*, pp.215 y 216, n.69. Todos los destacados pertenecen al original.

²⁹⁹ SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, p.457.

³⁰⁰ SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.88.

apelando a causas finales.³⁰¹ En efecto, no hay ni puede haber lugar para la contingencia ni para el libre albedrío en la filosofía de Espinosa, y todo lo que sucede –que nuestro entendimiento humano cataloga de bueno y malo– es expresión necesaria de Dios, que *es* naturaleza.

La acción libre entendida como aquella cuya expresión es expresión de su naturaleza, implica que la libertad en Espinosa tiene la misma estructura conceptual que el conocimiento y están profundamente vinculados: uno conoce adecuadamente cuando es causa suficiente de su idea, un efecto que no necesita más que el individuo que lo concibe. Asimismo, razón y naturaleza no están enfrentadas, porque la razón no exige nada contrario a la naturaleza. En este sentido, el conocimiento cuya búsqueda tiene valor por sí misma es el conocimiento *libre* y es la libertad lo que confiere entidad ontológica al ser humano. El conocimiento para Espinosa debe expresar la causa eficiente. Asimismo, la definición de la idea se hace de manera intrínseca e inmediata, cuya causa es Dios. Hay una especie de *intuición* en la caracterización de la idea verdadera para Espinosa, puesto que se conoce y reconoce por sí misma, sin necesidad de apelar a una definición extrínseca que nos empujaría a salir de la idea, que nos remitiría a una cadena de ideas hasta el infinito.

Para Espinosa existen tres géneros de conocimiento:

1. *Imaginación*: las ideas inadecuadas, que tienen su origen en la experiencia vaga, común y que forman una opinión.
2. *Razón*: Los conceptos, nociones comunes (fundamento de la física para Espinosa), como fusión de extensión y movimiento. Pertenece a la *causalidad transitiva*.
3. *Intuición intelectual*: En palabras de Espinosa, “ciencia intuitiva”. Como intuición no sensible, permite pasar del conocimiento de la esencia del atributo al conocimiento de la esencia de las cosas singulares (es decir,

³⁰¹ Como hemos visto, los fundamentos de la ética espinosista se sitúan más allá del bien y el mal, criticando el finalismo como prejuicio. De hecho, el mal y el bien no existen como tal y todo lo que sucede se subsume a la necesidad de expresión de Dios. Como es sabido Nietzsche veía en Espinosa un gran aliado intelectual, por su negación del libre albedrío, así como de un orden moral del mundo o un esquema teleológico, pero también por una lógica de la afirmación, no dialéctica.

alcanza aquello que negaba la teoría del conocimiento aristotélica, mediante una intuición que Kant expulsa de su *Crítica de la razón pura*). Pertenece a la *causalidad inmanente*.³⁰²

El conocimiento del segundo y del tercer género son los que pueden liberar al ser humano de su servidumbre. La facultad del segundo conocimiento es la razón y la del tercero la intuición; en este último, hay una gradación que tiene como aspiración conocer la esencia del absoluto tal y como Dios la conoce en sí (como *natura naturans*), lo que como veremos, conducirá al *amor dei intellectualis* (amor intelectual de Dios); es decir, Dios amándose a sí mismo en la expresión del conocimiento humano *sub specie aeternitatis* (bajo la especie de eternidad): “este género de conocimiento progresa, a partir de la idea de adecuada de la esencia formal de ciertos atributos de Dios, hacia el conocimiento adecuado de la esencia de las cosas”.³⁰³

Espinosa afirma que “el supremo esfuerzo del alma, y su virtud suprema, consiste en conocer las cosas según el tercer género de conocimiento”.³⁰⁴ Mientras que en el segundo la Razón accede a las nociones comunes, en el tercero la intuición accede a las esencias. Este tipo de conocimiento, único cierto y auténtico, que está presuponiendo el segundo, permite que seamos reflejo de las ideas tal y como son en Dios y conduce al *amor dei intellectualis*. La articulación deductiva y racionalista del tratado formalmente matemático, sufre, por el torrente metafísico de la intuición intelectual, una especie de inundación desde las galerías subterráneas que constituyen los escolios, donde se encuentran los aspectos más polémicos y aquellos que desbordan la estructura del sistema.³⁰⁵ Incluso el lenguaje de la matemática –paradigma de la expresión racional en

³⁰² Existe una relación entre concepto e intuición intelectual, pero no entre ésta y la mera opinión, ya que el deseo de conocer según el tercer género puede surgir del segundo pero nunca del primero, que ofrece ideas inadecuadas (*Ética* V, Proposición XXVIII. *Ibid.*, p.402).

³⁰³ *Ética* II, Proposición XL, Escolio II (*Ibid.*, p.174).

³⁰⁴ *Ética* V, Proposición XXV (*Ibid.*, p.400).

³⁰⁵ No es casualidad que algo parecido le suceda a Kant, que expulsa la intuición intelectual en la *Crítica de la razón pura* (1781) permitiendo únicamente la intuición empírica, pero la experiencia estética en la *Crítica del juicio* (1790) pone en peligro todo su sistema crítico, desbordando los límites que había determinado en la primera crítica (*Vid.* Segunda Parte, Apartado 3.1. “Estética kantiana en la Segunda Escuela de Viena”).

la Edad Moderna, que se puede constatar en el propósito de fundar un saber con la misma certeza que las matemáticas en Maquiavelo (política) o en Descartes (ontología), pero también ajeno al finalismo que quiere expulsar Espinosa— se conduce a los propios límites en la metafísica espinosista. El metalenguaje musical de Soler, como tendencia histórica en el confluente de la música y la matemática, precisamente es la hipótesis meta-histórica de una forma que no sea desbordada por el contenido metafísico, incapaz de ser contenido en el lenguaje verbal y que es consciente de la incompletitud e inconsistencia de todo sistema formal en el Teorema de Gödel.

No en vano la escritura de Espinosa configura un lenguaje propio que es absolutamente intraducible y por ello acepta con dificultad una hermenéutica, pero no una estricta traducción; sólo se puede aspirar a dilucidar su sentido, pero no a trasladarlo a otro lenguaje.³⁰⁶ De hecho, en *Musica enchiridis* Soler hace el peculiar ejercicio de escribir de forma espinosista; es decir, tal y como hipotéticamente Espinosa se referiría desde su pensamiento a la ontología de la obra de arte tal y como está expuesta en la estética de Soler, desde la figura del artista como escriba o artesano copista de *Dios o la naturaleza*:

Quizá Espinosa, ahora, seguiría diciendo: “... el atributo de la extensión se abre, también, en el pensar y éste viene a ser palabra —o música— o, si se quiere, música y después palabra, en el espacio-tiempo del pensar, pues el verbo que se extiende, en el hombre o cualquier ser semejante, o no semejante pero pensante, consciente de su conciencia, es extensión del pensar divino; y éste se extiende en un espacio-tiempo “material” pensado, asimismo, por uno de sus atributos...”³⁰⁷

Volviendo a hacia atrás para poder avanzar, recordemos que Soler, que entiende el proceso que materializa la obra de arte como expresión esencial de la unidad de la substancia, procurará salvar con la conciencia artística, la relevancia ontológica y epistemológica de la intuición. Es decir, la conciencia artística que describe Soler,

³⁰⁶ ZOURABICHVILI, François. *Spinoza...*, p.139 y ss. A modo de ejemplo, al querer dilucidar el sentido de la ética en Espinosa, Deleuze procura hacer hablar a Espinosa nietzscheanamente, con referencia a la “desvalorización de todos los valores” (DELEUZE, Gilles. *Spinoza...*, p.32). Esto finalmente provoca que en muchas ocasiones Nietzsche se interponga no sólo entre Espinosa y Deleuze, sino entre Espinosa y el lector del texto de Deleuze.

³⁰⁷ SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, pp. 173 y 174, n.106.

articula la libertad y la eternidad espinosista, que tiene en el propio Espinosa, respecto a la duración, la eternidad y el tercer género de conocimiento, puntos oscuros.³⁰⁸ De este modo, el papel de la intuición –poco claro en el esbozo de teoría del conocimiento que podemos hacer con los tres géneros de conocimiento espinosistas– en Soler se procura resolver en la consciencia artística.

3.3. Arte y Verdad, *sub specie aeternitatis*

La obra de arte es el objeto visto *sub specie aeternitatis*; y la vida buena es el mundo visto *sub specie aeternitatis*. Esta es la relación entre arte y ética.

Ludwig Wittgenstein.³⁰⁹

Espinosa se refiere a un Dios eterno. Pero una vez más, como sucede con *Dios* o con la *libertad*, el concepto de *eternidad* debe ser adecuadamente interpretado por su particularidad en el pensamiento de Espinosa y por su presencia en los ensayos de Soler. Espinosa afirma que “por *eternidad* entiendo la existencia misma, en cuanto se la concibe

³⁰⁸ Al respecto, Peña ha puesto de manifiesto las dificultades del hecho que de los atributos divinos podamos deducir, estrictamente, conceptos referidos al mundo. Y esto atañe directamente a ese tercer género de conocimiento, en la medida en que consiste en deducir las esencias singulares del mundo a partir de los atributos, cosa que se antoja irrealizable en la medida en que Dios es una substancia de infinitos atributos y por lo tanto, absolutamente indeterminable e indefinible. Por lo tanto se presenta una dificultad vinculada al conocimiento adecuado de la esencia eterna e infinita de Dios y la relación con el conocimiento del mundo, en un desplazamiento desde lo indeterminado a lo determinado. Peña recuerda la problemática noción de pensamiento y la indefinición propia de *causa sui* en Espinosa así como el hecho de que no llegó nunca a desarrollar completamente el proyecto que implica el tercer género de conocimiento. En este sentido, Dios como fundamento y el funcionamiento técnico del término “causa” es un “vacío conceptual” en la filosofía espinosista. Hasta el punto de que el fundamento de todo “*debe* entenderse que se entiende (...) y por ello la relación entre *natura naturans* y *natura naturata* será siempre difícil de entender, en Espinosa”, para llegar a concluir que parece “como si el método geométrico pudiera dar cuenta de todo, salvo de lo fundamental” (PEÑA, Vidal. “Razón y “fundamento”: Las definiciones de *causa sui*, substancia y Dios, en Espinosa”. *Ingenium. Revista de historia del pensamiento moderno*. Nº 1, enero-junio, 2009, pp. 46 y 47).

³⁰⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tagebücher 1914-1916. 7 de octubre de 1916. Werkausgabe, Band 1*. Suhrkamp. Frankfurt, 1999).

como siguiéndose necesariamente de la sola definición de una cosa eterna”.³¹⁰ El problema de la eternidad en Espinosa es excesivamente poliédrico como para que abordemos todas sus aristas (o siquiera alguna de ellas en profundidad) en este capítulo, que sólo se propone analizar el influjo de algunos aspectos de su obra sobre el pensamiento de Soler. En todo caso, en su pensamiento la eternidad está profundamente vinculada al conocimiento, como aquello que se sustrae al tiempo, y que por lo tanto no tiene relación con una noción de eternidad que implique inmortalidad o prolongación infinita en el tiempo.³¹¹ Precisamente es lo contrario, es decir, negación del tiempo. Espinosa afirma primero que “la idea de una cosa singular existente en acto implica la esencia eterna e infinita de Dios”,³¹² pero para poder entender adecuadamente esta relación, debe aclarar en el escolio que por existencia no entiende *duración*, sino naturaleza de la existencia, que las cosas tienen en cuanto *son en Dios*. Esta naturaleza, consiste como hemos dicho, en el *conatus* es decir, la fuerza de cada una en perseverar en la existencia. La esencia (identificada como potencia) actualizada, al servicio de cuyo esfuerzo está el conocimiento. Al entender así la existencia alejada de la duración, se está entendiendo como expresión de la eternidad, *sub specie aeternitatis*, es decir, desde el concepto o la perspectiva de la eternidad. Ésta es una eternidad como *no-tiempo* o destrucción del tiempo: “El alma no puede imaginar nada, ni acordarse de las cosas pretéritas, sino mientras dura el cuerpo” (*Ética* V, Proposición XXI). “Sin embargo, en Dios se da necesariamente una idea que expresa la esencia de tal o cual cuerpo humano desde la perspectiva de la eternidad” (*Ética* V, Proposición XXII).³¹³ En la medida en que nuestra esencia singular es eterna, es contemporánea a la existencia; la plenitud consiste pues, en conquistar en vida la eternidad, que se alcanza con la consciencia de sí, de Dios y del mundo esencialmente, a través del tercer género de conocimiento. La “ciencia intuitiva” de Dios se identifica de este modo con el amor intelectual de Dios que es eternidad, libertad y participación *en Dios*.

³¹⁰ *Ética* I, Definición VIII (SPINOZA, Baruch. *Ética...*, p.69).

³¹¹ La noción aristotélica de eternidad, que también está ligada al conocimiento en la medida en que postula una especie de destino celeste del hombre, cuyo intelecto participa del intelecto celestial o *supralunar* (esfera de ciclos eternos) tiene lógicamente diferencias con lo que exponemos, en la articulación entre su teoría del conocimiento y su cosmología, muy determinada por el primer motor inmóvil.

³¹² *Ética* II, Proposición XLV (*Ibid.*, p.180).

³¹³ *Ibid.*, pp. 397 y 398.

Esto guarda relación con el paralelismo que iguala extensión y pensamiento en Espinosa y que hemos citado antes (*Ética* II, Proposición VII): “El orden y conexión de las ideas es el mismo que el orden y conexión de las cosas”, de donde deduce en el corolario que “la potencia de pensar de Dios es igual a su potencia actual de obrar. Esto es: todo cuanto se sigue formalmente de la infinita naturaleza de Dios, se sigue en él objetivamente, a partir de la idea de Dios, en el mismo orden y con la misma conexión”,³¹⁴ y a continuación (*Ética* II, Proposición VIII) que “las ideas de las cosas singulares –o sea, de los modos– no existentes deben estar comprendidas en la idea infinita de Dios, tal como las esencias formales de las cosas singulares, o sea, de los modos, están contenidas en los atributos de Dios”.³¹⁵ Como hemos visto, el paralelismo epistemológico se corresponde con el ontológico, con las dos realidades de la idea (formal –ser– y objetiva –pensar–) identificadas en Dios como potencia de pensar que equivale a producir.

Recordemos un instante que Soler concibe el signo musical de la partitura como un *jeroglífico* que conserva las huellas de otro mundo, desde donde se produce un trasvase del objeto musical gracias a la operación de la consciencia –sólo accesible para la *intuición* y fruto de la *angustia* como insatisfacción ontológica y disposición afectiva fundamental– que permite la existencia física en el espacio-tiempo de la obra de arte (como en Espinosa por lo tanto, existir es pasar al régimen de la duración). En este sentido, en el pensamiento de Soler la historia de la cultura es una imagen (detenida) de la objetivación, mediante la acción de la consciencia, de los objetos del Mundo Tercero en el Mundo Físico; y el final meta-histórico es la objetivación de todos ellos.

En la medida en que Soler considera que la consciencia artística y musical consigue acceder al mundo platónico a través de la intuición, y contempla así que se objetiven todos los objetos del mundo platónico, da un paso más que Espinosa cuando introduce la intuición entendida como facultad en el tercer género de conocimiento. El punto de partida sin embargo, es el mismo. Como hemos dicho, en la *causa sui* de Espinosa la *esencia* implica la *existencia*, de tal forma que la *existencia posible* tiene ya (en la identificación del paralelismo ontológico) una *existencia real* en Dios que cuando se actualiza sólo se hace visible. La articulación es la misma que en la objetivación del

³¹⁴ *Ibid.*, pp.132 y 133.

³¹⁵ *Ibid.*, p.135.

mundo platónico que describe Soler, cuando el lenguaje configurado por el mundo mental recoge el objeto y pasa a la existencia en el mundo físico. La mediación del orden epistemológico (lo que se concibe) al orden ontológico (lo que es) tiene lugar, para Soler, en el lenguaje del arte –y en el metalenguaje musical como momento más desarrollado–, cosa que en Espinosa se circunscribe a un entendimiento infinito: (*Ética* I, Proposición XVI: “De la necesidad de la naturaleza divina deben seguirse infinitas cosas de infinitos modos (esto es, todo lo que puede caer bajo un entendimiento infinito).”³¹⁶ En efecto, el ser humano no es *causa sui*, ni su entendimiento infinito, es tan sólo un grado finito de una potencia infinita. Pero en la medida en que la idea de la esencia de Dios está en el pensamiento, y que este es un modo infinito mediato, la consciencia artística mediante la intuición, consigue que el ser humano participe en la existencia histórica, de la infinitud de la potencia divina. De hecho para el propio Espinosa, el tercer género de conocimiento de la “ciencia intuitiva”, no es tanto una teoría o una articulación conceptual como una *experiencia*. Nosotros consideramos que en relación con una especie de *poiesis*, en la medida en que es profundamente dinámica y vivencial. Casi lo que entenderíamos por una *experiencia estética*: “Nos deleitamos con todo cuando entendemos según el tercer género de conocimiento, y ese deleite va acompañado por la idea de Dios como causa suya”.³¹⁷

Amor dei intellectualis y *sub specie aeternitatis* quedan enlazadas en Espinosa en una especie de imagen de la sed humana de eternidad: (*Ética* V, Proposición XXXVI):

El amor intelectual del alma hacia Dios es el mismo amor con que Dios se ama a sí mismo, no en cuanto que Dios es infinito, sino en la medida en que puede explicarse a través de la esencia del alma humana, considerada desde la perspectiva de la eternidad, es decir, el amor intelectual del alma hacia Dios es una parte del amor infinito con que Dios se ama a sí mismo.³¹⁸

Podríamos decir, pues, siguiendo a Espinosa a través de Soler, que Dios se *conoce* en la obra de arte, considerada *sub specie aeternitatis*. En este aspecto, la reflexión que hace Soler en relación al metalenguaje musical es conceptualmente cercana; como hemos

³¹⁶ SPINOZA, Baruch. *Ética*..., p.86.

³¹⁷ *Ética* V, Proposición XXXII (*Ibid.*, p.405).

³¹⁸ SPINOZA, Baruch. *Ética*..., p.408.

descrito en el primer capítulo, Soler caracteriza la evolución del lenguaje que vuelve hacia la música y desemboca en un metalenguaje musical como límite histórico, como una operación destructora del tiempo.³¹⁹ La destrucción del tiempo en la compensación del desorden físico con el orden del metalenguaje musical, se articula en la inmanencia dinámica de la consciencia. En este caso, la eternidad sería la *esencia* del tiempo y no la acumulación indefinida de éste. Se trata pues, de una concepción en sintonía con el pensamiento de Espinosa que expulsa, del concepto de eternidad ligado al conocimiento, cualquier rastro temporal, como puede ser la noción de inmortalidad. La idea de eternidad está íntimamente relacionada con la *existencia posible* a la que hemos hecho referencia, que tiene ya una *existencia real* –esto es, virtual, no actual– en la substancia, en Dios. La eternidad se encuentra por lo tanto en una relación inmanente con la substancia.

De los infinitos atributos de Dios sólo podemos conocer extensión y pensamiento; Soler toma de Espinosa tanto el límite inalcanzable de determinar a Dios (*indeterminable* en la medida en que es una infinitud de atributos), como el hecho de que extensión y pensamiento en la obra de arte *participen* de la eternidad e infinitud de Dios.³²⁰ Como en el *amor dei intellectualis* de Espinosa, Soler interpretará este conocimiento como una *participación* en el atributo divino de la realidad humana (el *intellectus*) espacio-temporal, que desde su perspectiva y gracias a la estructura temporalizadora de la consciencia artística (que hemos analizado en el capítulo anterior) horizontaliza en el espacio-tiempo un atributo de la substancia como expresión de ésta. En definitiva, “el tiempo pertenece a la Extensión y sus Modos” y en la medida en que es así,

El tiempo es sólo una *manera de pensar* de la Substancia Infinita, si es que “piensa” y si es que su significado es algo semejante, aunque sea por analogía, con lo que nosotros llamamos “pensar” y, con ello, concebimos la sucesión, el pasado, lo que creemos ser el presente y aquello que esperamos, algo que, al deslizarse hacia *adelante* nunca es presente pero al que llamamos *futuro*...; para la Substancia

³¹⁹ Recordemos que la consciencia artística y científica están afectadas por una condición existencial fundamental que sitúa al ser humano entre el tiempo y la eternidad: “la condición humana, su flaqueza y, asimismo, su grandeza: ser la voz de lo inefable, de lo que no tiene voz, de lo que carece de tiempo pero, por algún misterio imposible de conocer, desea, quiere, ser conocido, en una ínfima y pequeña parte, suponemos, en el tiempo de los hombres” (SOLER, Josep. *Últimos escritos*..., p.197).

³²⁰ SOLER, Josep. *Últimos escritos*..., p.78.

Infinita, el tiempo debe ser –si ello tiene sentido– una actividad humana, algo que uno de sus infinitos atributos/modos expelle de sus cuerpos o de sus conciencias...³²¹

En este sentido, el tiempo vuelve a la centralidad de la reflexión. Como hemos dicho,³²² Soler asume la afirmación de espinosa: “el tiempo no es, pues, una afección de las cosas, sino un simple modo de pensar”,³²³ de modo que el tiempo no es más que una perspectiva de nuestra consciencia humana, pero tampoco menos que un modo de pensar, que permite nuestro conocimiento de la extensión y el pensamiento. Es decir, que el tiempo no es ni más ni menos que una manera de expresarse de la substancia. En la medida en que es así, para Soler deben existir ecuaciones que expresen la divinidad en sus atributos y modos; de entre los infinitos, sólo aquellos accesibles a nuestra comprensión.³²⁴ Precisamente el metalenguaje musical, en la confluencia de lenguaje matemático y lenguaje verbal, deberá descubrir, mediante una semiología que sólo puede ser hipotética, esas ecuaciones. Su dimensión matemática tiene que ver con el origen trascendente de la matemática que hemos descrito antes. Con el hecho de que los objetos matemáticos sean *descubiertos* y no *inventados*, con una existencia independiente de la consciencia en el Mundo Platónico, de la misma forma que los objetos artísticos en la ontología de Soler.

Una observación que se podría hacer a ello es la dificultad de conciliar la estructura platónica del Mundo Platónico o Mundo Tercero (trascendente) con la afirmación positiva de la inmanencia que Soler recoge de Espinosa. Soler afirma que la obra de arte es *expresión* de un aspecto del Mundo Tercero. Como hemos dicho, sostiene que la obra es expresión esencial de la unidad de la substancia. Pero de los infinitos atributos de la Substancia Infinita (es decir, Dios) sólo de aquellos de lo que participamos como sujetos; extensión y pensamiento –diferente expresión de la misma substancia–, a los que podríamos añadir el epíteto *humano*. Es decir, el modo humano de participar de la extensión y el pensamiento, que en el arte encuentra su forma más desarrollada.

Como hemos dicho anteriormente, mientras que la obra es expresión de la unidad de la substancia y participación en los atributos de Dios, Soler comprende el proceso de

³²¹ *Ibid.*, pp. 191 y 192.

³²² Segunda Parte, Capítulo 4, Apartado 4.1. “Cuestiones Preliminares”.

³²³ SPINOZA, Baruch. *Pensamientos Metafísicos...*, p.256.

³²⁴ SOLER, Josep. *en el árbol del dios doliente* (en prensa).

creación como un descubrimiento (una recepción del objeto en la consciencia), y por lo tanto como una *copia* de los objetos procedentes de la Substancia Infinita. De este modo, tanto las estructuras matemáticas como las ecuaciones de la física y los objetos artísticos no son una creación de la historia humana, sino que preexisten a su hallazgo organizados en el Mundo Platónico, accesible sólo mediante la intuición. Esta caracterización, que es platónica y espinosista, se completa con referencias al *Conjunto Absoluto* o *Infinito Absoluto* del matemático Georg Cantor, de raigambre igualmente platónica y espinosista, cuya obra Soler considera un punto de partida hacia una teoría de la consciencia artística futura que apueste por la confluencia de física y metafísica, lo que también podría ser un indicio de una Teoría de Unificación para la física contemporánea.³²⁵ En este sentido, en ocasiones Soler se refiere a la Substancia Infinita de Espinosa y al Conjunto Absoluto de Cantor de forma indistinta.³²⁶ De hecho, la obra de Espinosa y más específicamente el concepto espinosista de infinito tiene gran repercusión en el acercamiento de Cantor al problema.³²⁷

En efecto, a Cantor le preocupaba el concepto de infinito, su formalización matemática y su relevancia para la física, lo que le llevó al descubrimiento de los números transfinitos; una aritmética que trasciende la finitud, dentro de la Teoría de Conjuntos, y que se refiere al conjunto de los ordinales infinitos. A partir de estudiar la relación entre el conjunto de los números reales y el conjunto de los números naturales, Cantor establece una distinción entre infinitos de distintos tipos respecto al Infinito, análogamente al lugar que ocupan en Espinosa los atributos y modos respecto a la Substancia Infinita. Es decir, que existen conjuntos de distinto tamaño, aún siendo todos ellos infinitos. En este sentido, el Conjunto Absoluto de Cantor constituye el Conjunto de todos los conjuntos infinitos. Pero además, lo que está proponiendo la Teoría de Conjuntos de Cantor es alcanzar un lenguaje que superando el lenguaje verbal permita referirse al infinito, lo que constituye otra influencia

³²⁵ “La consecución final de una Teoría Unificada, quizá tan simple que, precisamente por ello, no es fácilmente visible (...) es el afirmar que física y metafísica son una sola cosa y las ecuaciones, expresiones, ordenación de estructuras, operaciones... que de ella se deriven, conducen a una única conclusión: el Infinito Absoluto de Cantor”. SOLER, Josep. *Musica enchiriadis...*, p.448.

³²⁶ *Ibid.*, p.234.

³²⁷ Para ampliar, *vid.* BUSSOTTI, Paolo; TAPP, Christian. “The influence of Spinoza’s concept of infinity on Cantor’s set theory”. *Studies in History and Philosophy of Science*. Vol. 40, Iss. 1, march 2009, pp. 25-35.

en la hipótesis del metalenguaje musical soleriano, de base matemática como hemos expuesto.

En los *Grundlagen einer allgemeinen Mannigfaltigkeitslehre. Ein mathematisch-philosophischer Versuch in der Lehre des Unendlichen* (“Fundamentos para una teoría general de conjuntos. Una investigación matemático-filosófica sobre la teoría del infinito”) de 1883, se pone de manifiesto el concepto de infinito tal y como lo piensa Espinosa; es decir, afectando a toda realidad como expresión de la Substancia Infinita. Pero además del espinosismo de Cantor, Soler encuentra tanto en él como en Gödel, un respaldo argumentativo para sostener una concepción ontológica realista-platónica, lo que se pone especialmente de manifiesto en las anotaciones a los *Fundamentos*. En ellos Cantor afirma que la *Teoría de variedades o conjuntos* (*Mannigfaltigkeitslehre*), el concepto de *variedad* o *conjunto* es definido como “toda multiplicidad que puede ser pensada como unidad, esto es, toda colección de elementos determinados que pueden ser unidos en una totalidad mediante una ley. Y creo haber definido con ello algo semejante al εἶδος o ἰδέα platónicos, como también a lo que Platón llama μίχτον en su diálogo “Filebo, o el bien supremo”.³²⁸ Los conjuntos transfinitos, en la medida en que son infinitos pero son definidos, combinan el ἄπειρον (lo ilimitado) y el πῆρας (límite) en el μίχτον (mezcla), que es la combinación de ambos, y que recorre todo el *Filebo* platónico definiendo el mundo como la introducción del límite en lo ilimitado, y por lo tanto, una mezcla obra de un dios.³²⁹ Cantor es cercano a la noción de infinito en Platón, a diferencia de las consideraciones aristotélicas acerca del infinito y el absoluto, ilimitado para nuestro entendimiento.³³⁰

Respecto a su concepción de la realidad de los conjuntos transfinitos, Cantor es marcadamente espinosista. Tal y como Espinosa afirma la realidad de la *existencia posible* y eterna (“existencia en Dios”) que cuando se actualiza se hace visible,³³¹ Cantor

³²⁸ CANTOR, Georg. *Fundamentos para una teoría general...*, p.137.

³²⁹ PLATÓN. *Filebo*, 25, b-c.

³³⁰ ARISTÓTELES. *Física*, III, 202b 30 y ss. Así como también en *Metafísica* 987b, 20-22 y 1066a, 35 y ss. (Capítulo décimo del Libro XI).

³³¹ Recordemos el paralelismo epistemológico y ontológico que formula Espinosa y en el que se basa explícitamente Cantor después: (*Ética* II, Proposición VII) “El orden y conexión de las ideas es el mismo que el orden y conexión de las cosas”, y el corolario a la proposición: “la potencia de pensar de Dios es

atribuye a los números una realidad *intrasubjetiva* o *inmanente* y una realidad *transubjetiva* o *transiente* que son expresión de una unidad absoluta, tal y como sucede en la Substancia Infinita de Espinosa:

Dado el fundamento absolutamente realista, pero a la vez no menos idealista, de mis consideraciones, no me cabe duda alguna de que estas dos clases de realidad siempre se dan juntas, en el sentido de que un concepto calificado como existente respecto a la primera posee también en ciertos respectos, e incluso en infinitos respectos, una realidad transiente, cuyo descubrimiento está con frecuencia entre las tareas más laboriosas y difíciles de la metafísica (...) Esta conexión entre ambas realidades tiene su verdadero fundamento en la *unidad del todo, al cual nosotros mismos pertenecemos*.³³²

La lectura que hace Gödel de la teoría de conjuntos de Cantor, pone aún más al descubierto las consecuencias filosóficas de su propuesta y de hecho afirma que sólo desde una posición metafísicamente realista respecto a la matemática, puede ser abordada adecuadamente la teoría de Cantor, un problema que atañe más al campo de la epistemología que al de la matemática:

Esta actitud negativa hacia la teoría de conjuntos de Cantor (...) no es, de ningún modo un resultado necesario de un examen detallado de sus fundamentos, sino únicamente una consecuencia de una cierta concepción filosófica de la naturaleza de las matemáticas, que admite objetos matemáticos sólo en la medida en que sean interpretables como nuestras propias construcciones (...) Para quien considere que los objetos matemáticos existen independientemente de nuestras construcciones (...) existe, creo, una fundamentación satisfactoria de la teoría de conjuntos de Cantor en toda su amplitud y significado originales.³³³

igual a su potencia actual de obrar. Esto es: todo cuanto se sigue formalmente de la infinita naturaleza de Dios, se sigue en él objetivamente, a partir de la idea de Dios, en el mismo orden y con la misma conexión” (SPINOZA, Baruch. *Ética*..., pp.132 y 133) Por lo tanto, la idea, y aquí el objeto matemático (de la misma forma que lo será para Soler el objeto artístico) tienen una realidad formal y una realidad objetiva identificadas en una unidad absoluta e inmanente.

³³² CANTOR, Georg. *Fundamentos para una teoría general*..., p.106.

³³³ GÖDEL, Kurt. “Qué es el problema del continuo de Cantor?” en *Obras completas*..., pp.359 y 360. En otras palabras, lo que nos están proponiendo Cantor y Gödel, es que en el seno de una larga tradición

En definitiva, Soler encuentra en el espinosismo y el platonismo de Cantor otro respaldo teórico para postular un Absoluto fundamental que articula su ontología y su pensamiento estético. Nos encontramos de nuevo con los presupuestos que conducen a la hipótesis del metalenguaje musical, ya que ésta intenta restituir el pacto entre lenguaje y realidad que se rompe cuando el primero es inadecuado para contener la realidad, lo que para Soler no significa que haya que negar la realidad objetiva, o eliminar la trascendencia inmanente, sino pensar la ampliación del lenguaje y con ello del pensamiento. Como hemos visto, resulta especialmente relevante el pensamiento matemático, el único capaz de protagonizar junto a la obra de arte una transformación profunda de lenguaje y pensamiento:

Los números son palabras codificadas; sólo tenemos ideas, palabras y textos que puedan definir y señalar nuestros conocimientos y la descripción de éstos: pero los números son, también, signos que han sido codificados por y a través de las palabras. Aunque, los números, por su naturaleza, están allende el mecanismo humano de pensar, sintetizar, deducir y escribir; son objetos que se nos entregan y, con vida propia, acceden a nuestro interior para ser moldeados por el tiempo y ser, de nuevo, entregados al exterior: los números y la obra de arte establecen la relación más directa y exacta del hombre con lo que no es humano y que, por algún motivo, allende la razón y nuestra lógica humana, entran dentro de nosotros, dentro de nuestra consciencia; allí fructifican y su don se objetiviza como obra o como teoría, función, teorema, etc. y, de allí, debe ser entregada, retornada, por el trabajo del artesano, a los demás hombres.³³⁴

Por esa razón, el lugar de la intuición en una teoría del conocimiento es la misma para la matemática que para el arte:

...la intuición matemática...: pero ésta es, asimismo, la misma intuición que podríamos englobar bajo el nombre total (conjunto de conjuntos, *Infinito Absoluto*) de (Conjunto) de Intuición o intuiciones artísticas; el artesano es un objeto en situación de disponibilidad: espera y atiende; y en su espera sólo la angustia de qué

filosófica nos situemos junto a Platón y frente a Aristóteles, quien ya negara rotundamente la existencia absoluta de las Realidades Matemáticas (ARISTÓTELES. *Metafísica*, XI, 1059b).

³³⁴ SOLER, Josep. *Musica enchiradis*..., pp. 443-444, n.304. El destacado pertenece al original.

es lo que a él se le adelantará y qué es lo que le podrá llegar y cómo será lo que reciba, le acompaña como incesante canto de su operación.³³⁵

³³⁵ *Ibid.*, p.448.

3.4. El reencuentro de Espinosa en Schelling y Proust

Sólo habrá una belleza; y humanidad y naturaleza se unirán en una única divinidad que lo abarcará todo.

Friedrich Hölderlin.³³⁶

En Espinosa, Dios, la substancia o la naturaleza (como *natura naturans*) no es nada determinado ni determinable y como *todo* es más que sus *partes*, que además como infinitud absoluta no se puede contener en un *todo*. Bajo este foco podríamos decir que no hay monismo, sino una inabarcable pluralidad de la realidad, en la medida en que como hemos dicho, en la filosofía espinosista de la inmanencia la unidad es *en* la multiplicidad. Inabarcable desde el punto de vista de la racionalidad (“restringida” podríamos decir) que sigue Espinosa y cognoscible sólo en las cosas singulares como expresiones (infinitas) de Dios.³³⁷ Conocemos racionalmente la pluralidad de modos de la extensión y el pensamiento, pero no hay conocimiento absoluto ya que el mismo concepto de un Dios infinito e inagotable lo rechaza. Si en Soler se aspira a esa unidad – más panteísta que la de Espinosa– es sólo introduciendo la intuición en el proceso de creación artística, que como hemos dicho es capaz de ser expresión esencial de la unidad de la substancia, superando a través de la consciencia artística la consciencia insatisfecha de una multiplicidad no integrada. Es decir, el movimiento que hemos descrito en el primer capítulo, en el que la angustia, mediante la estructuración de la forma artística, logra sublimarse como angustia creadora. A diferencia de lo que sucede en Espinosa, para quien el ser humano (pese a que, dotado de consciencia, tiene la particularidad de ser consciente del *conatus*) es una cosa entre otras, en Soler tiene una mayor relevancia ontológica, y a través del proceso artístico, incluso una preeminencia. Soler lleva a cabo una afirmación de la Unidad de la substancia con la realidad, en la que como hemos anticipado, el arte y la música tienen un lugar central:

³³⁶ HÖLDERLIN, Friedrich. *Hiperión o el eremita en Grecia*. Hiperión. Madrid, 2002 (Trad. de Jesús Munárriz. 21ª ed., 1ª ed., de 1976), p.126.

³³⁷ Los cuerpos por ejemplo, son individualidades *singulares*, únicos en cuanto a modo y diferente de las cosas *particulares*, aquello que se repite en la pluralidad de cosas singulares.

El Infinito Absoluto, que a todos y a todas las cosas las recoge y las envuelve considero mismo, *es* el *todo*, *Substancia* constituida por una infinidad de *Atributos*, expresando cada uno de ellos una *Esencia* eterna e infinita; (...) los infinitos Atributos y Modos se abren a partir de una Unidad (...) y hacia Ella convergen, abriéndose y cerrándose en una palpitación sólo posible de aproximarse a ella por la poesía de la intuición. Pero la matemática, la física, la música, son, también, intuición...³³⁸

La escisión de naturaleza y espíritu se repara en el arte, en la “poesía de la intuición”. En la medida en que esto es así, Soler se acerca al Espinosa de los románticos e idealistas alemanes (en gran medida partidarios de un absoluto inmanente e impersonal) y concretamente al pensamiento de Schelling, romántico e idealista al mismo tiempo, que como otros pensadores alemanes post-kantianos recibió el influjo de Espinosa.³³⁹ Friedrich Schlegel, confiando como otros románticos en la revolución espiritual que articulara una nueva mitología la cual, como en la antigüedad, otorgaría un vínculo espiritual al arte, sostenía que ésta se alzaría del estudio profundo de la naturaleza y de la filosofía de Espinosa.³⁴⁰ Asimismo es conocido el interés de Goethe por la *Ética* desde finales de 1784 en sus discusiones con Herder. Las investigaciones sobre la forma del arte y la naturaleza a raíz de su viaje a Italia en 1786 —un viaje de formación en el que poder observar directamente las obras de arte y punto de inflexión que da lugar al período

³³⁸ SOLER, Josep. *Musica enchiridis*..., pp. 430 y 431.

³³⁹ No nos detendremos en detalle en la recepción de Espinosa en el romanticismo y en el idealismo alemán, que a raíz de las *Cartas a Moses Mendelssohn sobre la doctrina de Spinoza* (1785) de Friedrich H. Jacobi, tiene como gran episodio la denominada *Spinozismusstreit* (“Polémica del Espinosismo”) entre Jacobi y Mendelssohn, en el que mientras éste último intentaba refutar el panteísmo que Jacobi señalaba en Lessing por influencia de Espinosa, Jacobi atacaba el espinosismo, lo que supuso una crisis de gran repercusión en el pensamiento alemán de la época (JIMENA SOLÉ, María. “Spinoza en el origen del Idealismo alemán: repercusiones de la “polémica del spinozismo” en Fichte y Schelling”. *El arco y la lira. Tensiones y debates*. Nº 1, 2013, p.41).

³⁴⁰ “De hecho, apenas concibo cómo se puede ser poeta sin venerar a Spinoza, sin amarlo y devenir completamente suyo. Para la inventiva de lo particular es suficientemente rica vuestra propia fantasía. Nada más apropiado para animarla, estimular su actividad y darle alimento que las composiciones de otros artistas. En Spinoza encontráis, empero, el principio y el fin de toda fantasía, la base y el mundo universal en que descansa vuestra particularidad, y justo esa separación de lo original, de lo eterno de la fantasía de todo lo particular y concreto ha de seros bienvenida (...) ¿Y no es ese benevolente reflejo de la divinidad en el ser humano el alma auténtica, la chispa ardiente de toda poesía?” (SCHLEGEL, Friedrich. “Alocución sobre la mitología” en ARNALDO, Javier (ed.) *Fragmentos para una teoría romántica*..., p.202).

clásico en sus escritos sobre arte³⁴¹— pueden ser comprendidas como un desarrollo práctico de las concepciones que expresa en su *Estudio sobre Spinoza*, donde podemos encontrar una recepción personal de la *Ética* y especialmente de la ciencia intuitiva según el tercer género de conocimiento espinosista.³⁴²

Fundamentalmente el *Deus sive natura* de Espinosa resultó atractivo a los románticos alemanes, y así se manifestó también en Schelling, que buscaba la superación de un Dios personal. En este sentido, lo que Espinosa utiliza para caracterizar la substancia, sirve en gran medida para caracterizar el *yo* que piensa el joven Schelling en discusión con la filosofía de Fichte.³⁴³ Por otra parte, Schelling subraya la importancia de la intuición en la metafísica espinosista, como única facultad capaz de llegar sin rodeos a la esencia de la substancia. Sin embargo, a partir de la abstracción y la falta de libertad que Schelling percibe en el sistema espinosista —que sin embargo, como hemos dicho, se filtra en su propio sistema a través de la ciencia intuitiva si se lo lleva hasta sus propios límites— el filósofo alemán piensa la esencia de la libertad en sus *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados* (1809), donde pone a la misma libertad como fundamento de la naturaleza, fundiendo naturaleza y espíritu en el ser o Dios, que como en Espinosa, son intercambiables.³⁴⁴

Pero ya en las *Cartas sobre dogmatismo y criticismo* (1795), que procuran conciliar ambas tendencias y terminan alertando de los peligros del criticismo kantiano y fichteano,

³⁴¹ SALMERÓN, Miguel. “Introducción” a GOETHE, J. W. *Escritos de arte...*, p.15.

³⁴² PONS, Jordi. *El camino hacia la forma. Goethe, Webern, Balthasar*. Acantilado. Barcelona, 2015, p.143.

³⁴³ Es así que Schelling puede escribirle a Hegel, a propósito de que Lessing le dijera a Jacobi que para él no existían ya los conceptos ortodoxos de la divinidad, diciéndole que “Para nosotros tampoco existen ya los conceptos ortodoxos de Dios. Mi respuesta es: nosotros llegamos aún *más allá* del ser personal. Entretanto, ¡me he convertido en espinozista! No te asombres. Pronto sabrás en qué sentido: Para Spinoza el mundo (el objeto simplemente en oposición frente al sujeto) era *todo*, para mí es el *Yo*.” (SCHELLING, Friedrich. Carta a G.W.F. Hegel, 6 de enero de 1795, en *Briefe von und an Hegel*. Vol. I, Hoffmeister. Hamburg, 1952, p.22 (Trad. de Raúl Gutiérrez y Hugo Ochoa). Disponible en: http://www.olimon.org/uan/hegel-schelling_correspondencia.pdf [Última consulta: 23 de septiembre de 2015]).

³⁴⁴ SAFRANSKI, Rüdiger. *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Tusquets. Barcelona, 2008, p.412.

el pensamiento de Espinosa está en el centro de la reflexión. El texto de Schelling está en la antesala de su período romántico centrado en la filosofía de la naturaleza y sobre todo, del último que desembocará en la búsqueda de un absoluto fruto de la armonía entre la naturaleza, lo inconsciente y la libertad, lo consciente. En esas cartas la dimensión productiva del arte es la que ofrece una salida a la dicotomía, en una formulación que nos devuelve tanto a la ciencia intuitiva y al *amor dei intellectualis* de Espinosa, como a la intuición en el pensamiento de Soler. La intuición intelectual (*intellektuelle Anschauung*) de Schelling, presente desde las *Cartas* hasta el *Sistema del idealismo trascendental* (1800), es la que permite acceder a un *yo* que como la *causa sui* de Espinosa (y por las mismas razones que hemos expuesto en ese caso) no se puede demostrar, pero sobre el que se edifica todo el sistema.³⁴⁵ Por eso Schelling, en la octava de las *Cartas*, parte de la relación entre la intuición y el *Amor dei intellectualis* en Espinosa (“La intuición intelectual de lo absoluto es, para él, el último y más alto grado de conocimiento al que puede elevarse un ser finito, la auténtica vida del espíritu”³⁴⁶) para glosar dicha intuición de lo absoluto a partir del encuentro con la actividad, con una vivencia (*erlebnis*) fundamental que después será el arte, y que permite considerar la existencia humana *sub specie aeternitatis*:

Esta intuición intelectual se produce en cuanto dejamos de ser *objeto* para nosotros mismos y el que se contempla se identifica con lo contemplado. En ese momento de la intuición el tiempo y la duración desaparecen para nosotros; ya no estamos en el

³⁴⁵ Sin posibilidad de demostrar en un sistema lógico, pero de absoluta centralidad para la filosofía y definida contra Kant y Fichte de esta forma: “Una intuición que es libremente productora y en la cual lo productivo es uno y lo mismo que lo producido. Semejante intuición es denominada *intuición intelectual* en contraposición a la sensible, que no aparece como productora de su objeto, donde, por tanto, el *intuir mismo* es diferente de lo intuitido (...) La intuición intelectual es el órgano de todo pensar trascendental (...) Sin esta intuición el filosofar no tiene base alguna que sostenga y apoye el pensar; esa intuición es lo que en el pensar trascendental toma el lugar del mundo objetivo y al mismo tiempo conduce, por así decir, el vuelo de la especulación (...) este intuir intelectual es él mismo un actuar absolutamente libre, luego esta intuición no puede ser demostrada, sólo postulada; pero el Yo es él mismo sólo esta intuición, por consiguiente, el Yo, como principio de la filosofía, es sólo algo que *se postula*” (SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Sistema del idealismo trascendental*. Anthropos. Barcelona, 2005 (Traducción de Jacinto Rivera y Virginia López. 2ª ed., 1ª ed., 1988), pp. 177 y 178).

³⁴⁶ SCHELLING, Friedrich Wilhelm Josep. *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*. Tecnos. Madrid, 1993 (Trad. de Virginia Careaga), p.66.

tiempo, sino que el tiempo o, aún más, no el tiempo sino la pura y absoluta eternidad, se halla en nosotros. (...) Nos despertamos de la intuición intelectual como del estado de muerte. Nos despertamos mediante la *reflexión*, es decir, mediante una vuelta forzosa a nosotros mismos. Pero sin oposición no hay retorno posible, sin *objeto* no se concibe la reflexión. Vida quiere decir actividad que tiende *meramente* hacia los objetos; muerte, actividad que se pierde en sí misma. Pero el hombre no debe ser un ser sin vida, ni un mero ser vivo. Su actividad se ejerce necesariamente sobre los objetos, pero con igual necesidad debe ejercerla sobre sí mismo.³⁴⁷

La naturaleza, que “pone ojos en el hombre” para poder conocerse, en el espíritu se hace consciente de sí misma, por lo que en la obra de arte se encuentra la síntesis de naturaleza y espíritu. La filosofía del arte, como síntesis de la filosofía trascendental y la filosofía de la naturaleza, es la culminación del idealismo trascendental:

(...) La filosofía, al igual que el arte, descansa en la facultad productiva y la diferencia entre ambas se basa sólo en la distinta dirección de la fuerza productiva. Pues en vez de dirigirse la producción, como en el arte, hacia fuera, a fin de reflejar lo inconsciente a través de productos, la producción filosófica se encamina directamente hacia dentro para reflejarlo en una intuición intelectual. El verdadero sentido para comprender este modo de filosofía es, por tanto, el *estético* y, precisamente por eso, la filosofía del arte es el verdadero *organon* de la filosofía.³⁴⁸

La intuición intelectual desborda los límites impuestos a la consciencia. Y sólo la intuición estética (*ästhetische Anschauung*) podrá objetivar, en la obra de arte, la intuición intelectual. Se trata de algo ya prefigurado en *El programa de sistema más antiguo del idealismo alemán*³⁴⁹ (ca. 1795) en cuyo último punto se ven reunidos, en la filosofía y el arte, el entusiasmo por la libertad, la reivindicación de una cultura secularizada en manos de los ilustrados (*aufgeklärte*), el arte como reparación del desengaño del mundo y la obra artística como dimensión sensibilizadora de la idea:

³⁴⁷ *Ibid.*, pp. 68, 69 y 78.

³⁴⁸ SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Sistema del idealismo...*, p. 160.

³⁴⁹ De discutida fecha y autoría, que se suele repartir entre Schelling, Hölderlin y Hegel, fue descubierto y editado por Franz Rosenzweig en 1917, quien lo atribuyó a Schelling, lo que se aceptó durante décadas. En definitiva, refleja el ambiente común del idealismo en los tres y en el caso de Schelling, la influencia de Schiller y Hölderlin en su estética (LEYTE, Arturo. *Las épocas de Schelling*. Akal. Madrid, 1998, p.23).

Por último, la idea que todo lo unifica, la idea de *belleza*, entendida la palabra en su más elevado sentido platónico. Estoy convencido de que el acto más elevado de la razón, aquél en el que ella abraza todas las ideas, es un acto estético, y *verdad* y *bondad* sólo están hermanadas en la *belleza*.³⁵⁰

Como hemos visto, el pensamiento de Soler tiene el concepto de intuición como centro de gravedad. Una intuición que escapa a la racionalización y que articula la consciencia artística y musical, desplegada a partir de una acción que no está sometida a las leyes de la física.³⁵¹ Por otro parte, sus ensayos nacen de un esfuerzo de dar razón de la universalidad y eternidad del arte y de la música, aún en su evolución histórica. Por esa razón, la filosofía del arte soleriana no renuncia a una totalidad a la que sólo accede la consciencia artística, y en el límite la música, debido a su relación esencial con el tiempo. Pero si sólo la consciencia artística puede acceder a esa totalidad descrita como mundo platónico en Soler, mediante la intuición, la argumentación lo acerca en muchos aspectos a Schelling. Por esa razón, también para Soler el arte tiene una relación esencial con el absoluto, especialmente cuando los símbolos de la religión se han vuelto impotentes para canalizar la dimensión sagrada del ser humano, en la medida en que la han burocratizado e institucionalizado.³⁵² Así lo manifiesta Soler en su texto más programático, su discurso de ingreso en 1983 a la *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, en el que todos esos elementos se articulan:

³⁵⁰ SCHELLING, F.W.J.; HÖLDERLIN, F.; HEGEL, G.W.F. “El programa de sistema más antiguo del idealismo alemán” en ARNALDO, Javier (ed.) *Fragmentos para una teoría romántica...*, p.230.

³⁵¹ *Vid.* Capítulo 1, Apartado 1.2. “La consciencia artística y musical”.

³⁵² Aunque presente en todo el romanticismo alemán, la *Kunstreligion*, la carga religiosa del arte en sintonía con una concepción de carácter panteísta se hace explícita en algunos pasajes de los *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (“Efluvios cordiales de un monje amante del arte”) publicados en 1796: “Conozco dos lenguajes maravillosos, por medio de los cuales el Creador les ha concedido a los hombres concebir y comprender los asuntos celestiales en todo su esplendor (...) Vienen a nuestro interior por caminos totalmente distintos del que nos brindan las palabras; conmueven de una vez, de manera maravillosa, nuestro ser completo y se agolpan en cada nervio y cada gota de nuestra sangre. Uno de estos lenguajes maravillosos solamente lo habla Dios; el otro sólo lo hablan unos pocos elegidos entre los hombres, ungidos por Él como sus predilectos. Me refiero a la naturaleza y el arte.” (WACKENRODER, Wilhelm H. y TIECK, Ludwig. *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*. KRK Ediciones. Oviedo, 2008 (Trad. de Héctor Canal), p. 154).

Durante muy distintos tiempos, tanto la religión como el arte han realizado la labor de dar los medios y las posibilidades de potenciar la difícil trascendencia del hombre. Pero en la actualidad, la religión ya no tiene ningún sentido: es sólo superstición. Y es sólo el arte el que puede facilitar esta labor medianera para que el hombre consiga la trascendencia inmanente a su ser y tan necesaria a su espíritu como las bacterias lo son a su cuerpo (...) El hombre necesita del símbolo mítico y del impulso trascendente y esto, sólo el arte, ahora, puede ofrecérselo. Y no un arte convertido en religión, sino un arte que cumpla íntegramente su función inicial de hacer aparecer las categorías del ser y su “verdad” y su belleza (...) El límite radica en el misterioso instinto que rechaza –si el artista está tocado por la mano misteriosa que da poder y fuerza– todo lo que es innoble y acepta y recoge todo aquello que, aunque a primera vista parezca repulsivo y sin nobleza, el instinto y la intuición le aseguran que es posible de incorporar al legado de las artes (...) La intuición sagrada de que el artista está cumpliendo una tarea en cierta manera sagrada, es decir, condicionada por fuerzas exteriores e irracionales y numinosas que lo empujan y lo mueven, se encuentra en autores poco sospechosos de ser unos escolásticos reaccionarios, como pueden ser Kandinsky, Schönberg, Klee o Rouault (...) herido por Apolo, el poeta transmite el signo, el lenguaje de los dioses y la posibilidad de una comunicación. Es el nacimiento de una nueva religión.³⁵³

Dos décadas antes de este discurso, Soler ya tenía unas intuiciones que sólo deberían encontrar su confirmación, y más tarde su apropiación creativa y su fundamentación teórica. Nos lo demuestra su texto *La música religiosa actual* (1961), donde encontramos una concepción de la obra de arte entendida como sensibilización de la idea, muy cercana a la de Schelling y el idealismo alemán:

La consciencia que el artista tiene de su obra y del arte en general es una consciencia religiosa, es decir: pertenece al campo del fenómeno puramente espiritual y moral en tanto que tiende a modificar y golpear alguna posición adoptada por el espectador. Desde este punto de vista la creación artística tiene el valor de un acto íntimo trasplantado al plano de la exteriorización inherente a toda forma espiritual o artística (...) La consciencia del artista es un acto íntimo de procedencia puramente ideal y

³⁵³ SOLER, Josep. “El significado del artista en la sociedad actual” en *Escritos sobre música...*, pp. 129-140.

que trata solamente de ideas y abstracciones, ya se haga su existencia a través de la arquitectura o de un cuadro. Pero esta posición espiritual del creador, si es sincera, sólo le puede llevar a un grado superior en el cual las ideas no son sólo un hecho psicológico, sino incluso unas funciones de relación con la Divinidad. Esta relación, si existe, se hace patente en la obra de todo artista que la mantenga, y se hace inmanente a cualquier cosa que produzca, y así la obra creada es también un reflejo de la Divinidad, con la cual se comunica.³⁵⁴

En este sentido, su espinosismo tiene el mismo origen que el de Schelling y los románticos, y la tradición de éstos que se prolonga en el expresionismo y con el que Soler toma contacto en primer término desde Schoenberg. De este modo, su recepción de Schelling no es directa e incluso es inconsciente, sino que está absolutamente mediatizada por sus lecturas juveniles de Marcel Proust; lo que queremos decir, es que tanto la figura del *Amor dei intellectualis* espinosista como la intuición intelectual de Schelling, que encuentra el único camino posible en la dimensión estética convirtiéndose en intuición estética, llegan hasta Soler en primer término como fruto de su primera recepción de Proust.³⁵⁵ A él llega buscando una prehistoria de la consciencia moderna, procurando rescatarla tal y como se manifiesta en el arte porque como hemos visto, Soler considera que después arte y música pierden la dirección histórica y van a la deriva desde mediados del siglo XX, período en el que reclama un repliegue reflexivo. De esto tenemos testimonio desde las primeras líneas en el primero de los escritos –*Sobre Arnold*

³⁵⁴ “La consciència que l’artista té de la seva obra i de l’art en general és una consciència religiosa, és a dir: pertany al camp del fenomen purament espiritual i moral en tant que tendeix a modificar i colpir alguna posició adoptada per l’espectador. Des d’aquest punt de vista la creació artística té el valor d’un acte íntim trasplantat al pla de l’exteriorització inherent a tota forma espiritual o artística (...) La consciència de l’artista és un acte íntim de procedència purament ideal i que tracta solament en idees i abstraccions, baldament la seva existència es faci a través de l’arquitectura o d’un quadre. Però aquesta posició espiritual del creador, si és sincera, només el pot portar a un grau superior en el qual les idees no son solament un fet psicològic, sinó àdhuc unes funcions de relació amb la Divinitat. Aquesta relació, si si existeix, es fa palesa en l’obra de tot artista que la mantingui, i es torna immanent a qualsevol cosa que produeixi, i així l’obra creada és també un reflex de la Divinitat, amb la qual es comunica” (SOLER, Josep. “La música religiosa actual”. *Serra d’or*. Monasterio de Montserrat, Barcelona, abril de 1961, pp. 32 y 33).

³⁵⁵ Recordemos que Soler lee a Proust, entre otros autores prohibidos por la censura franquista como Jean-Paul Sartre, James Joyce o Thomas Mann, durante su estancia en África, que va de marzo de 1957 a mayo de 1958 (*Vid.* Primera parte, Capítulo 5: “Josep Soler. Vocación, oficio y pensamiento”). En el caso de Proust, *En busca del tiempo perdido* por segunda vez, de manera que su primera lectura fue aún anterior.

Schönberg I. la seva època. Música atonal (1960)– que publica para *Serra d’Or*, donde sitúa al escritor francés junto a Schoenberg:

Schoenberg, como Joyce, Proust y tantos otros que han ido modelando la idea y la moral que forma y define nuestra época, es conocido sólo como materia de escándalo o de crítica, pero es difícil encontrar quien intente hacer un juicio desapasionado o un estudio serio.³⁵⁶

En efecto, como se ha señalado en trabajos de relevancia como los de Kristeva,³⁵⁷ Descombes,³⁵⁸ y antes aún de Henry,³⁵⁹ Proust mantiene una gran deuda con Schelling y el idealismo alemán. Por una parte, el escritor francés estudia durante el curso 1894-1895 con Gabriel Séailles,³⁶⁰ cuya tesis doctoral *Ensayo sobre el genio en el arte* (1883) en torno a la figura del genio expone una filosofía del arte que procede directamente del idealismo alemán.³⁶¹ Algunos fragmentos de la obra de Séailles son claros antecesores de

³⁵⁶ “Schönberg, como Joyce, Proust i tants d’altres que han anat modelant la idea i la moral que forma i defineix la nostra època, és conegut només com a matèria d’escàndol o de crítica, però és ben difícil de trobar qui intenti de fer-ne un judici desapassionat o un estudi seriós” (SOLER, Josep. “Sobre Arnold Schönberg –I. La seva època. Música atonal”. *Serra d’Or*. Monasterio de Montserrat, Barcelona, agosto de 1960, p.32). Será en su texto *Harmonía en la música del nostre segle* del año siguiente, cuando en relación al estatuto ontológico de la obra de arte cite ya amplios fragmentos de “El tiempo recobrado” y “La prisionera”, dos de las tres partes de *En busca del tiempo perdido* editadas póstumamente. La analogía histórica respecto al lenguaje artístico entre Schoenberg y Proust será mantenida en textos posteriores, particularmente en *Música y ética*, donde afirma: “el lenguaje, ¿es un intento de recobrar el tiempo perdido, de conservar el pasado y, así, abrirle el futuro? Si es de esta manera, el esfuerzo de Schoenberg, muy semejante al de Proust, sería el de mantener el pasado a través de renovar, ampliar y establecer un “nuevo” lenguaje: en él se podía salvar el fundamento que concede el pasado y abrir paso a la apertura que exige el futuro” (SOLER, Josep. *Música y ética*..., p.109).

³⁵⁷ KRISTEVA, Julia. *Proust and the sense of time*. Columbia University Press. New York, 1993 (Trad. Cast. *El tiempo sensible: Proust y la experiencia literaria*. Eudeba. Buenos Aires, 2005).

³⁵⁸ DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*. Les Éditions de Minuit. Paris, 1987.

³⁵⁹ HENRY, Anne. *Marcel Proust: théories pour une esthétique*. Klincksieck. París, 1981 y *La tentation de Marcel Proust*. Presses Universitaires de France. Paris, 2000.

³⁶⁰ KRISTEVA, Julia. *Time and sense. Proust and the experience of literature*. Columbia University Press, 1996, p. 262.

³⁶¹ Algo denostado por Menéndez Pelayo, reconocía sin embargo el impacto que tuvo en la Francia de la época, afirmando que la de Séailles se trataba de “una de las más ruidosas tesis que durante estos años se han defendido en la Facultad de Letras de París” (MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas*

las formulaciones teóricas de Proust, y al mismo tiempo evidencian sus conexiones con el idealismo:

El estudio del genio muestra en la naturaleza del alma la razón de su amor por la belleza. La belleza es la vida misma del espíritu, él la desea incluso cuando lo ignora, ella es lo que entrevé cuando descubre las leyes de las cosas, es el impulso hacia ella lo que le lleva a buscar el orden del mundo, y, como no la encuentra en ninguna parte sin mezcla, la crea para disfrutar (...) Él actúa de manera espontánea; es el espíritu en su función original que es organizar todo aquello que penetra en él, y no se revela a nosotros más que a través de las obras maravillosas que son nuestras sin que lo hayamos querido, sin que lo hayamos hecho. Todo lo que hay de originalidad e invención en el trabajo de la inteligencia, proviene de esta actividad creadora, inconsciente y espontánea (...) Hay en la condición misma de todo conocimiento un primer rasgo de unión entre el espíritu y las cosas. Si la mayor inteligencia sigue a la vida, si la espontaneidad inconsciente prepara las obras que iluminan súbitamente la consciencia, si el genio nos muestra la transición incesante e insensible de la naturaleza al espíritu y del espíritu a la naturaleza, quizá no es imposible, siguiendo las analogías a las que nos invitan la continuidad de las cosas, reunir sujeto y objeto, la belleza que se crea en nosotros con la que parece realizar el universo sensible (...)³⁶²

estéticas en España. Vol III: Francia. *Obras completas* (Tomo I). Ediciones Universidad de Cantabria. Santander, 2012, p.1524).

³⁶² “L'étude du génie montre dans la nature de l'âme la raison de son amour pour la beauté. La beauté est la vie même de l'esprit, il la désire alors même qu'il l'ignore, c'est elle qu'il entrevoit quand il découvre les lois des choses, c'est son impulsion vers elle qui l'entraîne à chercher l'ordre du monde, et, comme il ne la trouve nulle part sans mélange, il la crée pour en jouir (...) Il agit spontanément; il est l'esprit même dans sa fonction primitive qui est d'organiser tout ce qui pénètre en lui, et il ne se révèle à nous que par les oeuvres merveilleuses qui sont nôtres, sans que nous les ayons voulues, sans que nous les ayons faites. Tout ce qu'il y a d'originalité et d'invention dans le travail de l'intelligence vient de cette activité créatrice, inconsciente et spontanée Il y a dans cette condition même de toute connaissance un premier trait d'union entre l'esprit et les choses. Si de plus l'intelligence continue la vie, si la spontanéité inconsciente prépare des eeuvrés qu'éclaire soudain la conscience, si le génie nous montre ainsi le passage incessant et insensible de la nature à l'esprit et de l'esprit à la nature, peut-être n'est-il pas impossible, en suivant les analogies auxquelles nous invite la continuité des choses, de rejoindre le sujet et l'objet, la beauté qui se crée en nous à la beauté que semble réaliser l'univers sensible” (SÉAILLES, Gabriel. *Essai sur le génie dans l'art*. Félix Alcan. Paris, 1897 (2ª ed., 1ª ed., 1883), pp. 271, XII (Introducción) y 60).

El ensayo de Séailles está dedicado a Félix Ravaisson, discípulo de Schelling en Múnich y autor en 1838 de *De l'habitude* (“Del hábito”), obra de amplia difusión en tiempos de Proust y conocido por éste,³⁶³ influyente en el concepto de intuición en Bergson, y que estudia el hábito como espacio intermedio y de vinculación entre naturaleza y espíritu; es decir, la posibilidad de hallar la unidad en la consciencia, como afirmaba Schelling, de un ser escindido entre naturaleza y espíritu. Por otra parte, el romanticismo alemán filtrado por la obra de Schopenhauer también influye en Proust, en su caso –como para todos los simbolistas franceses– procedente de Edgar Allan Poe, a través de las traducciones de Baudelaire, quien era un referente de primer orden para Proust. En éste, como lo será en Soler, la intuición tiene la dimensión creativa de la voluntad schopenhaueriana.

Como hemos descrito antes,³⁶⁴ la obra de Proust se desarrolla en el contexto de una crisis del sujeto trascendental, tras el fracaso de los proyectos revolucionarios,³⁶⁵ de tal forma que paulatinamente emerge una consciencia –como sucede en *Ulises* (1922) de Joyce– que da la espalda al mundo y se vuelve sobre sí misma, contemplando sus propias transformaciones. En este sentido, Proust considera que el arte permite el acceso a algo de sí mismo inaccesible de otro modo, y por lo tanto permite redimir al individuo de la simple acumulación temporal de la existencia, de la simple duración para poder ser en tanto que individuo expresión de la eternidad, *sub specie aeternitatis*, tal y como abre a esa posibilidad la ciencia intuitiva en Espinosa. El acento en la subjetividad trascendental en Proust es también producto de su contexto; el individuo es lo único que se aspira a transformar durante la Tercera República francesa, tras la Guerra franco-prusiana (1870-1871) y la Comuna de París (1871). Proust procura salvar el sujeto trascendental en el momento de su derrumbe, restableciendo el del idealismo, porque quiere apuntalar los vínculos entre arte y verdad. Soler también y por eso la relación esencial del arte con la

³⁶³ FÜLLÖP, Erika. “Proust’s imperfect: Rhythms of the *Recherche*” en WATT, Adam (ed.) *Swann at 100 / Swann à 100 ans* (Actas del Congreso- University of Exeter, UK). Brill, Leiden, 2015, p.199.

³⁶⁴ *Vid.* Parte primera, Capítulo 4, Apartado 3.2. “Raíces históricas en la estética de la Segunda Escuela de Viena”.

³⁶⁵ Lo que también derivará en el realismo burgués y el materialismo en la segunda mitad del XIX, tanto como el positivismo, el utilitarismo y el optimismo histórico contra el que se alzaría Nietzsche, que reducirán el espíritu a materia orgánica a la misma velocidad que arrinconarán el arte desarmándolo y reduciéndolo a adorno de la existencia.

verdad radica precisamente en su estatuto ontológico, en el hecho de que es expresión de un aspecto del Mundo Tercero. En el intento de ambos, se acercan a la concepción romántica del artista que sobrevive, entendido como aquel que mediante su actividad accede a realidades que desconoce fuera de ese proceso.

Toda su obra *En busca del tiempo perdido* constituye la objetivación de una búsqueda de conocimiento a lo largo de la existencia, hasta poder formalizar en una obra de arte la propia experiencia. En este sentido, la forma material del arte guarda un sentido trascendental que conduce hacia ese conocimiento. La imaginación trascendental como facultad de la experiencia estética en Kant y aquellos puntos que desafían las posibilidades delimitadas en la *Crítica de la Razón Pura* (cosa que Schelling lleva hasta las últimas consecuencias) tienen un correlato en las descripciones proustianas del proceso creativo, entendido como una operación que consiste en sacar a la luz lo que estaba escondido y ante lo cual el artista no es libre. En ello tiene una centralidad conceptual la caracterización del genio (*Genie*) en Kant, que se prolonga en Schelling, repercutiendo en Proust y llegando hasta el pensamiento de Soler. El genio está caracterizado en todos ellos por el instinto, una capacidad pre-científica. Y en esto radica su originalidad, que es su rasgo distintivo; no consiste en la novedad, sino ser fruto del origen primordial anterior a la consciencia y expresión de una naturaleza fundamental, común y ajena al mismo tiempo a todo ser humano, lo que la hace comunicable.³⁶⁶ En este sentido, existe una profunda correspondencia entre el *Genie* kantiano, la *mémoire involontaire* proustiana y la *intuición* soleriana. No sólo por su lugar en una filosofía del arte y sus características (las tres se escapan a la racionalización³⁶⁷ y en todas el artista tiene una disposición meramente receptiva) sino también porque mantienen idéntica

³⁶⁶ Por esa razón, en la obra de arte a diferencia de lo que sucede en la obra de la naturaleza, se produce una síntesis de libertad y necesidad, naturaleza y espíritu. El acceso a lo absoluto que tiene el arte consiste, de este modo, en un acceso a la indiferencia de ambas.

³⁶⁷ Y esto desde Kant, que describía la actividad artística como un libre juego de todas las facultades al mismo tiempo (razón, entendimiento, imaginación, sensibilidad) lo que impide que podamos dar razón de ellas, porque el análisis es separación, y la experiencia estética, síntesis inmediata. Por esa razón, Kant define la *idea estética* paradójicamente, es decir, como “aquella representación de la imaginación que ofrece ocasión para pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado ningún pensamiento determinado, esto es, un *concepto*; que, en consecuencia, ni alcanza ni puede hacer plenamente comprensible ningún lenguaje.” (*Crítica del Juicio*, Parte I, Sección I, Libro II, Cap. 49. KANT, Immanuel. *Crítica del discernimiento...*, p.435).

correlación de fuerzas con su contexto. En los tres casos, la sensibilidad hacia la época los conduce a reivindicar algo que está a punto de desaparecer. El *Genie* en Kant³⁶⁸ describe en 1790 aquello que Goethe en 1797 ya percibe languidecer.³⁶⁹ La *mémoire involontaire* que articula toda la poética de Proust y que surge de su profundidad opuesta –la del olvido– reivindica una facultad relegada en la cultura europea de su época.³⁷⁰ La intuición soleriana nace, como hemos visto, de la búsqueda de una prehistoria de la consciencia moderna para diagnosticar y hacer frente a una pérdida de la dirección histórica en el arte contemporáneo, demasiado sujeto a presiones externas y la búsqueda voluntaria de la novedad. No hay una definitiva intervención racional o técnica en ninguno; más bien, si ésta existe es sólo para ser trascendida.

Del mismo modo, Soler encuentra en los ensayos de Charles Ives una estrecha filiación ideológica, en la medida en que las fuentes de Ives se encuentran en el pensamiento de Ralph Waldo Emerson, su principal referente filosófico y literario.³⁷¹ La obra de

³⁶⁸ Recordemos la definición en primera parte del segundo libro de la *Crítica del juicio*: “*Genio* es el talento (don natural) que da la regla al arte. Puesto que, en tanto que capacidad productiva innata del artista, el talento forma parte de la naturaleza, cabe también, entonces, expresarse del siguiente modo: *genio* es la *innata disposición del ánimo (ingenium) por medio de la cual la naturaleza da la regla al arte*” (*Crítica del Juicio*, Parte I, Sección I, Libro II, Cap. 46. *Ibid.*, p.424). Los destacados pertenecen al original.

³⁶⁹ “Somos ricos en todo lo que se puede transmitir, a saber en todas las ventajas del avance del artesanado, en la gran masa de las innovaciones mecánicas. Pero aquello que debe ser innato, el talento inmediato que distingue al artista, parece cada vez más raro en nuestro tiempo.” (GOETHE, J.W. *Escritos de arte...*, p.80).

³⁷⁰ WEINRICH, Harald. *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Siruela. Madrid, 1999, p.246.

³⁷¹ El trascendentalismo constituye un movimiento de amplio espectro que nace en la primera mitad del siglo XIX en Estados Unidos, con influencia en distintos ámbitos (filosófico, religioso, político...) y como reacción al materialismo y la estrechez espiritual del tradicionalismo religioso en la Iglesia y la sociedad norteamericana. El compositor estadounidense dedicó la Sonata para piano nº 2, *Concord, Mass., 1840-1860* (1911-1920) a los miembros de la escuela trascendentalista de la ciudad de Concord, Massachusetts (asignando a cada uno de los cuatro movimientos un nombre: “Emerson”, “Hawthorne”, “The Alcotts” – Bronson y Luisa Alcott– y Thoreau). En el texto concebido como prefacio a la sonata, que se publicó junto a una primera edición en 1920 y finalmente recogido como *Essays before a Sonata (Ensayos para una sonata)*, Ives afirma sobre Emerson: “El autor considera que Emerson es más grande –su identidad es más completa, quizá– en el ámbito de la revelación –desocultamiento natural– que en el de la poesía, la filosofía o la profecía. A pesar de ser un gran poeta y profeta, es más admirable quizá como invasor de lo desconocido, el explorador más profundo de las inmensidades espirituales con que cuentan los Estados Unidos” (IVES, Charles. *Ensayos para una sonata, la mayoría y otros ensayos*. Rodolfo Alonso. Buenos Aires, 1973, p.45).

Emerson, aunque teniendo en cuenta su singularidad y la complejidad de la escuela trascendentalista, procede de Kant y del idealismo alemán y se encuentra en la misma órbita romántica de Wordsworth, Coleridge³⁷² y Poe, que como hemos dicho influye en el simbolismo francés a través de Baudelaire, y a su vez en Proust. Por eso, Soler descubre de nuevo en los ensayos de Ives una confirmación de sus propias concepciones acerca del arte y de la música, en relación al lugar que ocupa en ella la intuición, así como los fundamentos teóricos que conducen a la hipótesis de un futuro metalenguaje musical:

Tiene que haber algo detrás del subconsciente que produzca la conciencia, y de ese modo se siga. Pero cualesquiera que sean los elementos y el origen de eso que denominamos imágenes, la circunstancia de que despierten sentimientos emocionales profundos e inciten a la expresión de ellos, es una parte de lo desconocido que conocemos. A menudo despiertan algo que aún no había atravesado el umbral entre lo subconsciente y lo consciente: una intuición artística (...) Preferimos creer que la música está por encima de cualquier analogía con el lenguaje de las palabras, y que tiempo llegará aunque no ocurra durante nuestras vidas, en que despliegue posibilidades que por ahora resultan inconcebibles: un lenguaje tan trascendental, que sus alturas y profundidades sean comunes a toda la humanidad.

373

Y más adelante, Ives identifica en Emerson sus raíces en el idealismo y el romanticismo de Schelling –y añadimos, según lo expuesto, con resonancias espinosistas a través del *amor dei intellectualis*– lo que demuestra que Soler encuentra en Ives y Proust las mismas raíces filosóficas:

Se eleva Emerson hasta una libertad de acción casi absoluta, libertad de pensamiento y de alma, en cualquier dirección y en todos los planos. Posición ventajosa que en cierto modo es más amplia que la concepción de la filosofía trascendental de Schelling: “Filosofía de la naturaleza que se convierte en subjetiva”. En Concord incluye lo objetivo, y se convierte en subjetiva únicamente para la libertad y la ley general (...) Y dentro de ese poder equilibrado percibimos el “auténtico fuego

³⁷² Wordsworth y Coleridge especialmente, lectores de Schelling y articuladores de la influencia del romanticismo alemán sobre el inglés (JAMME, Christoph. *El movimiento romántico*. Akal. Madrid, 1998, p.21).

³⁷³ IVES, Charles. *Ensayos para una sonata...*, pp.40 y 42.

original” cuya ausencia notaba Emerson en Shelley, algo que no carece de pasión, y que a veces es casi turbulento: una especie de calma furiosa que hunde sus profundas raíces en la convicción del triunfo definitivo del alma y de su unión Dios.³⁷⁴

En textos capitales de Emerson como *Self-reliance* (“Confianza en sí mismo”) resuena tanto la concepción proustiana y soleriana del proceso creativo porque todos provienen de las mismas fuentes:

Creer en vuestro propio pensamiento, creer que lo que es verdad para vosotros en vuestro fuero interno es cierto para todos los hombres, eso es el genio. Pronunciad vuestra convicción latente y resultará el sentido universal, porque lo más interno a su debido tiempo se convierte en lo más externo, y nuestro primer pensamiento nos es devuelto por las trompetas del Juicio Final.³⁷⁵

En este sentido sólo el individuo como expresión de la naturaleza divina, como sujeto trascendental, podrá adquirir esa voz propia y universal, articulada en la intuición como fuente superior de conocimiento, en la medida en que es una facultad anterior a la consciencia racional y que actúa por una necesidad natural interna.³⁷⁶

³⁷⁴ *Ibid.*, pp.79 y 80.

³⁷⁵ EMERSON, Ralph W. *Ensayos*. Cátedra. Madrid, 2014 (Trad. de Javier Alcoriza), p.73).

³⁷⁶ “Nadie salvo él sabe lo que puede hacer, ni lo sabe él hasta que lo ha intentado (...) Solo nos expresamos a medias y nos avergonzamos de esa idea divina que cada uno de nosotros representa. Se confiará en ella como algo proporcionado y con buenos resultados, de modo que se imparta fielmente, pero Dios no permitirá que su obra se haga manifiesta por cobardes. El hombre está aliviado y alegre cuando ha puesto su corazón en su obra y lo ha hecho lo mejor posible, pero lo que ha dicho o hecho de otro modo no le dará paz. Es una liberación que no libera. En el intento su genio le abandona; ninguna musa le ayuda, ni la invención ni la esperanza (...) Pero el hombre está, por así decirlo, preso en la cárcel por su conciencia (...) ¡Ah, si pudiera volver de nuevo a su neutralidad! Quien puede evitar así toda promesa y, habiendo observado, observa de nuevo con su misma inocencia inafectada, imparcial, insobornable, impasible, debe ser siempre formidable (...) Estas son las voces que escuchamos en la soledad, pero se desvanecen y vuelven inaudibles cuando entramos en el mundo (...) Ninguna ley puede ser sagrada para mí salvo la de mi naturaleza. Bueno y malo no son sino nombres fácilmente transferibles a eso o esto; lo único correcto es lo que se conforma a mi constitución, lo único equivocado lo que la contradice (...) ¿Cuál es la naturaleza y poder de esa estrella desconcertante para la ciencia, sin paralaje, sin elementos calculables, que lanza un rayo de belleza aun a las acciones triviales e impuras si aparece la menor marca de independencia? La indagación nos lleva a esa fuente, a la vez la esencia del genio, de la virtud, de la vida, que llamamos espontaneidad o instinto. Denotamos esta sabiduría primaria como intuición, mientras que todas las

El artista, por lo tanto –como afirma Emerson en su ensayo *The Poet* (“El Poeta”)– deberá abandonarse al instinto que deja expresarse a la naturaleza a través de su acto:

Hay un gran poder público del que puede servirse, al abrir a todo riesgo sus puertas humanas y permitir que las mareas etéreas ondulen y circulen por él: entonces queda atrapado en la vida del universo, su discurso es trueno, su pensamiento es ley y sus palabras son universalmente inteligibles como las plantas y los animales (...) Así como el viajero que ha perdido su camino suelta las riendas de su caballo y confía en el instinto del animal para encontrarlo, debemos confiar en el animal divino que nos lleva por este mundo.³⁷⁷

La obra de Proust, sin compartir la ambigüedad hermenéutica del simbolismo, ya que apelando a una experiencia primordial y por lo tanto compartida, exige la objetividad a la que aspira el arte clásico, concentra y actualiza lo que hemos descrito poniendo al descubierto la crisis del sujeto. Esto especialmente confluye en la última parte de *En busca del tiempo perdido: El tiempo recobrado*. Poco antes de llegar al punto culminante que derivará en el esbozo de una filosofía del arte, el protagonista siente la impotencia creativa, el aburrimiento y la angustia de la pérdida de tiempo, de modo que decide olvidar el tiempo dedicándose al mundo y a las fiestas en casa del príncipe de Guermantes, abandonando así su proyecto de escribir, de dedicarse al arte.³⁷⁸ Pero después el protagonista reflexiona, tras algunos episodios de memoria involuntaria que interpreta

lecciones posteriores son enseñanzas. En esa fuerza profunda, el último hecho en que se detiene el análisis, todas las cosas encuentran su origen común (...) Aquí están los pulmones de esa inspiración que da la sabiduría al hombre y que no puede negarse sin impiedad y ateísmo. Yacemos en un regazo de inmensa inteligencia que nos hace receptores de su verdad y órganos de su actividad. Cuando discernimos la justicia, cuando discernamos la verdad, no hacemos nada por nosotros mismos, sino que permitimos que pasen sus rayos. Si preguntamos de dónde provienen, si queremos fisgar en el alma que los causa, toda la filosofía resulta errónea. Cuanto podemos afirmar es su presencia o su ausencia (*Ibid.*, pp.74-85).

³⁷⁷ *Ibid.*, p.312.

³⁷⁸ “No vale la pena privarme de hacer la vida de hombre de mundo –pensé–, puesto que no sirvo, o no sirvo ya, para el famoso “trabajo” al que desde hace tiempo me propongo dedicarme al día siguiente, un trabajo que, por lo demás, quizá no corresponde siquiera a ninguna realidad” (PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. Alianza. Madrid, 1998 (Trad. de Consuelo Berges. 13ª reimp., 1ª ed. de 1969), pp. 199 y 200.

como fragmentos de tiempo sustraídos al tiempo, una fugitiva contemplación de eternidad, acerca del camino para llegar a la esencia de la realidad: “Por eso ahora estaba decidido a entregarme a esa contemplación de la esencia de las cosas, a fijarla, pero ¿cómo?, ¿por qué medio?”. Y más adelante, formula una respuesta: “había que procurar interpretar las sensaciones como signos de tantas leyes y de tantas ideas, intentar pensar, es decir, hacer salir de la penumbra lo que había sentido, convertirlo en un equivalente espiritual. Ahora bien, este medio que me parecía el único, ¿qué otra cosa es que hacer una obra de arte?”.³⁷⁹ En esa tarea, el artista está solo y sólo por el instinto —es decir, por la expresión íntima de su propia naturaleza— se puede dejar guiar:

En cuanto al libro interior de signos desconocidos (...), para cuya lectura nadie podía ayudarme con regla alguna, esta lectura consistía en un acto de creación en el que nadie puede sustituirnos ni siquiera colaborar con nosotros. Por eso, ¡cuántos renuncian a escribirlo! ¡Cuántas tareas se asumen por renunciar a ésa! Cada acontecimiento, fuera el asunto Dreyfus o la guerra, proporcionó a los escritores otras disculpas para no descifrar aquel libro; querían asegurar el triunfo del Derecho, rehacer la unidad moral de la nación, no tenían tiempo de pensar en la literatura. Pero no eran más que disculpas, porque no tenían, o no tenían ya, talento, es decir, instinto. Pues el instinto dicta el deber y la inteligencia proporciona los pretextos para eludirlo. Pero las excusas no figuran en el arte, pues en el arte no cuentan las intenciones: el artista tiene que escuchar en todo momento a su instinto, por lo que el arte es lo más real que existe, la escuela más austera de la vida y el verdadero Juicio Final.³⁸⁰

Hemos dicho que en Espinosa, actuar necesariamente es actuar de acuerdo a la necesidad de Dios; el hombre es libre cuando actúa queriendo esa necesidad y viceversa. La libertad

³⁷⁹ *Ibid.*, pp. 222, 225 y 226. Es por ello que Deleuze, analizando el concepto de signo artístico y su superioridad sobre los demás, presenta en *Proust et les signes* (1964) un Proust muy cercano al idealismo alemán antes de que se reivindicaran sus raíces filosóficas alemanas. Deleuze observa cómo en las asociaciones articuladas por la memoria involuntaria (Magdalena-Combray, Losas-Venecia...) los signos materiales nos remiten a objetos materiales. Pero en la esfera artística, lo que sucede es que tiene lugar una unidad de un signo inmaterial y un sentido espiritual, lo que significa que el arte revela la esencia intemporal espiritualizando la materia como pensaba Hegel; es decir, haciéndola adecuada a la esencia (DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. Anagrama. Barcelona, 1972, p.60).

³⁸⁰ PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido...*, pp. 226 y 227.

nos remite pues al *amor dei intellectualis*. Una vez comprendido esto, volvemos a preguntar por la libertad en el arte. ¿En qué consiste la libertad del artista, caracterizado como artesano, escriba y copista en Soler? Aquí el concepto de libertad en Espinosa se adecua al que concibe Soler para el artista, cuando sostiene que la obra de arte:

No es algo que se escoge en un camino binario de posibilidades (...) El poeta, al imaginar, elige. Y la elección es escoger siempre lo que debe hacer despreciando su voluntad: desde el momento en que acepta el *ser poeta*, ya ha elegido entre un antes en que la obra de arte no existía –y por tanto no generaba angustia– y un después en que, realizada, viva frente a su escritor, emana la doble angustia de su ser y la dialéctica que establece con su oscuro negativo, con la base que nunca será pero que permanece oculta en lo más hondo; antes, existe una condición apetecible que no puede aceptarse, después existe la consecuencia irreversible y devoradora; en *medio*, la despreciable libertad en la que sólo somos libres para ser escogidos y aceptar el serlo. Sustancialmente *nada*.³⁸¹

Como para Schelling y Proust, para Soler la obra preexiste a su autor, de modo que sólo podrá vivir históricamente, precisamente si elimina el tiempo para que resplandezca la *esencia* del tiempo, intemporal y eterna. La naturaleza expresada, es expresión de la esencia de la región del ser que se revela al sujeto, y eso sólo tiene lugar en la obra de arte. Como para el desconocido narrador de la obra proustiana, para Soler sólo el instinto permitirá dar con la técnica adecuada a la propia expresión íntima e intransferible; sólo entonces, al adquirir un lenguaje personal y reconocible, el artista puede ser considerado como tal.³⁸² Si es así, el artista se estará comunicando consigo mismo con honestidad, lo que al mismo tiempo garantizará la universalidad de su obra, y con ello, la confluencia

³⁸¹ SOLER, Josep. “Sobre la imaginación” en *Escritos sobre música...*, p.331.

³⁸² Algo que a diferencia de la técnica, no se puede transmitir ni enseñar, sino que sólo puede ser suscitado por el encuentro del objeto artístico mediante una disposición receptiva. Una descripción que se corresponde con la que se encuentra en Kant, y que hace posible el encadenamiento histórico del arte: “El producto de un genio (...) es ejemplo no para la imitación (pues entonces se perdería aquello que, a este respecto, es genio y constituye el espíritu de la obra) sino para la sucesión por parte de otro genio, al cual, gracias al producto del genio precedente, se le despierta el sentimiento de su propia originalidad para ejercitar en el arte la libertad frente a la coerción de las reglas, de modo tal que éste, gracias a ello, reciba una nueva regla por medio de la cual el talento se muestra como modélico” (*Crítica del juicio*, Parte I, sección I, Libro II. KANT, Immanuel. *Crítica del discernimiento...*, p.443)

de ética y estética hasta la indistinción de ambas.³⁸³ Es decir, cualquier racionalización previa, cualquier juicio que sea externo al objeto neutralizará la intuición estética que le permite objetivar la intuición intelectual. El concepto de substancia y naturaleza determina el de la creación artística; siguiendo el de Espinosa, que está en los cimientos teóricos de Schelling, Proust y Soler, si la naturaleza no está dotada de una voluntad libre al producir o expresarse, el artista tampoco. Igual que la naturaleza, en esa actividad, el artista no es libre: es sólo un medio para que se exprese la necesidad de la naturaleza, y así tenga lugar una hipóstasis de la belleza:

Este arte vivo no podrá serlo si el artista, antes de crearlo, ya ha decidido cómo será, a qué moda estará sujeto y a qué presiones obedecerá; cualquier arte que no obedezca únicamente a aquella necesidad interior de la que nos hablaba Kandinsky (...), todo arte que no se encierre en sí mismo nutriéndose de sí mismo, está condenado a ser un objeto inútil. El artista se abandona a su necesidad, de la misma manera que la imaginación creadora, excitada por *aquello* que pugna por emerger a la superficie, sea esto personal, interior o exterior a su persona, se esfuerza en fecundar el impulso, a la artesanía, del creador. Este es un *medium* a través del cual se canalizan fuerza e impulsos que sólo a su través pueden objetivarse y estructurarse. El artista sólo presta su vientre para que la criatura pueda engendrarse, pero la esperma creadora, la auténtica paternidad, está velada por el misterio de una posesión que nunca nadie ha podido clarificar y concretar.³⁸⁴

La “despreciable libertad” o el libre albedrío aleja al artista de lo que *es*; esto es lo que sostiene Soler cuando afirma que “antes, existe una condición apetecible que no puede aceptarse”, y es la trampa que amenaza a las vanguardias artísticas. Como en Espinosa,

³⁸³ “Y es en lo más profundo de nuestra consciencia y nuestra necesidad interior, y sólo allí, donde encontramos y debemos encontrar los imperativos que nos deben guiar; no en el exterior de escuelas y modas ni menos en las opiniones de iglesias, sociedades y opiniones personales (...) Esto y precisamente esto es lo más importante y quizá lo más esencial, para quien quiera conocer y aproximarse al fenómeno musical de un momento o época o a un determinado compositor: detrás de una obra y su estructura técnica, musical y estética, está la ética que ha permitido crearla como tal y, asimismo, el impulso interno, perteneciente al ámbito de la moral que es quien la ha, en verdad, engendrado en y dentro del compositor, la ha justificado frente a su consciencia y, con ella, le ha abierto las puertas para su existencia, su “vida”. (SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.12).

³⁸⁴ SOLER, Josep. “El significado del artista en la sociedad actual” en *Escritos sobre música...*, p.122.

lo que confiere estatus ontológico al artista y derecho natural de su modo existente, es el *conatus*, aquello que está determinado a hacer en el esfuerzo del ser por perseverar en el ser.

En la cúspide de la *Ética*, está el *amor dei intellectualis*. Pero no se trata de un simple adorno amable del áspero edificio metafísico, en la medida en que (contra *Juan 4*, 7-10) se trata de un amor en una sola dirección, y por lo tanto no correspondido.³⁸⁵ El amor de Dios y el conocimiento de Dios se identifican, pero el primero no es más que el amor de Dios expresándose por el alma humana. Dios no puede amar porque está exento de todos los afectos, entre los que está el amor. Así, el conocimiento en Espinosa como el arte en Soler no espera más recompensa que la consciencia y la lucidez. No alegría, y ni siquiera tristeza. En definitiva, la libertad de la sabiduría y la sabiduría de la libertad.³⁸⁶

³⁸⁵ Cosa que Espinosa deriva de su exégesis: “que Dios no se irrita con nadie ni ama las cosas, de la forma que cree el vulgo, es algo que se desprende de la misma Escritura con bastante claridad”. (SPINOZA, Baruch. *Pensamientos Metafísicos...*, p.280).

³⁸⁶ En la obra dramática inédita de Soler *Santa Ana de Toledo* (*Vid. supra*), las intervenciones de la Voz Divina y sus “diálogos” con Ana, visionaria perseguida por la Inquisición, son reveladores de la concepción de Dios soleriana y de la relación que se establece con aquel sensible a su presencia, que aquí equivale al artista. La Escena IV es un diálogo entre Ana y la Voz Divina, que culmina con una intervención de ésta última, en la que se describe ampliamente la relación con ella: “mas nada os será dado a cambio de tanto dolor; y ahora, mientras aún estáis con vida, mientras vivís, podéis tener la seguridad, debéis tenerla, de que nada es inútil ni arbitrario, de que la comunión de los santos es la comunión de un inmenso dolor, del dolor de toda la creación gimiendo en la espera de que acabe el sueño de la vida, y este dolor, es necesario. ¡Ana!... humildad... lo que espero de vosotros no es amor para mí, tampoco espero ni deseo que me ames sin límites, como sólo los humanos saben hacerlo, con sus sacrificios y sus renunciaciones que los dioses no sabemos hacer...: la humildad empieza con el amor a los demás, hacia aquellos que nada pueden darte, empieza cuando el amor pierde todo interés que no sea él mismo, cuando el amor es neutro, sin vida, pero implacable, cuando al fin, viene a ser piedad y servidumbre: entonces existe humildad...; a través del hombre me encontrarás, a través de este amor que tu crees te aparta de mí... tanto como intentes alejarte, a través de tu mismo esfuerzo, Yo me acercaré a ti...”. Con una profunda analogía con el *conatus* del artista que hemos descrito, Ana, que decide no someterse a las leyes externas sino sólo a la necesidad interior elevada a ley, renuncia a las riquezas que le recuerda su padre Enrique y le responde: “No, padre mío, no puedo volverme atrás. Abandonaré estas tierras que deseo tanto, perderé lo que amo, te perderé, pero no puedo ser infiel al orden que siento nacer en mí: he soportado todo este dolor a mi pesar, ahora quiero ser libre aunque tenga que ser quemada y destruida” (*Santa Ana de Toledo*, Escenas IV-V).

4. El Ser en el instante del olvido. Heidegger y Soler

Nos atrevemos a decir que, junto con el análisis de Damascio —un Pensar Negativo—, proseguido por el Pseudo Dionisio y ampliado en proporciones inmensas por la aportación de la obra del Maestro Eckhart y lo que significa el pensar de K: Gödel, la historia, si así se la puede llamar de la “filosofía” (...) es la historia de una largo y riquísimo *comentario*, comentario que, poco a poco olvida el ser, para incidir en el ente, olvida el ser para, quizá atemorizados —el mismo terror que Parménides ya infundió a Sócrates/Platón— descansar en amplios comentarios “alrededor”, complementos y bifurcaciones, pero olvidando la presencia, absoluta, constante, imposible de dejar de lado, del *estín* (...) Heidegger medita y piensa en la dificultad de pensar y avisa, avisa con insistencia en el *olvido* del ser y como debemos esforzarnos en retornar al fundamento que, con el olvido, ha ido huyendo junto con nuestra posibilidad de pensar y pensar en lo más esencial, en la función específica del pensar...³⁸⁷

Bajo muchos puntos de vista Soler no es un autor que podamos definir como “heideggeriano”, y elabora sólo de forma tardía sus ideas en diálogo con el pensador alemán. Sin embargo, sí que se trata de un constante lector de Heidegger que encuentra una gran sintonía con la última etapa de su obra, particularmente con su hermenéutica del ser parmenídeo, con la lectura de la historia de la metafísica y con la historicidad del ser, así como con algunos aspectos de la ontología del arte. A Soler le interesan principalmente dos elementos: el diagnóstico del olvido del ser y el carácter poético del pensamiento heideggeriano en la segunda etapa de su obra, “ontológica”, frente a la primera, “existencial”.³⁸⁸

³⁸⁷ SOLER, Josep. *Últimos escritos...*, pp.56 y 57. Los destacados pertenecen al original.

³⁸⁸ A grandes rasgos, la primera etapa que simplificando denominamos “existencial”, culmina en *Ser y Tiempo* (1927) y gira en torno a la existencia humana, el ser y la temporalidad, centrándose en el *Dasein* (“ser-ahí”) entendido como único ser que se pregunta por su propio ser (al tener una doble vertiente *óntica* y *ontológica*), interpelando al ser del ser del *Dasein* para conocer el ser en general. En una segunda etapa, Heidegger procura que el ser se desvele por sí mismo desplazando del centro el *Dasein*. No analizaremos aquí las características de cada una ni el grado de pertinencia al separar su pensamiento en estas dos etapas; pese a la importancia de la primera y sin descuidarla, nos centraremos principalmente en ciertos aspectos de la segunda, ya que son los que más influyen en Soler.

4.1. La Historia como olvido del ser

En su *Carta sobre el Humanismo* (1946) a Jean Beaufret, Heidegger cita las palabras del *Poema* de Parménides ἔστι γὰρ εἶναι (“el ser es”) para afirmar que “el ἔστι γὰρ εἶναι de Parménides sigue estando impensado todavía”.³⁸⁹ En efecto, Heidegger describe la historia del pensamiento como un camino errático desde Platón hasta Nietzsche a través de todos los sistemas metafísicos, mediante una constitución onto-teológica de la metafísica –esto es, buscando el fundamento último de la realidad– que posibilita la entrada de Dios en la filosofía. Y todo ello, en razón del olvido de la diferencia ontológica entre *ser* y *ente*, que impide la pregunta por el ser *en tanto ser*. Por eso, para abordar realmente la cuestión del ser, Heidegger advierte del olvido y propone un paso atrás hacia la esencia de la metafísica. Paul Ricoeur, haciendo referencia a una inevitable relación de Dios y Ser en la identidad del occidente cristiano, ha señalado la necesidad de deshacer esa convergencia “sospechosa”, pero critica la postura de Heidegger en la medida en que considera que éste ha reducido la historia de la metafísica a la escolástica tardía. Con ello, ha soslayado el apofatismo del Pseudo-Dionisio –de gran influencia durante la Edad Media– o las precauciones de Tomás de Aquino ante la posible confusión entre el “Acto de ser” y el “ente” (*ens commune*), lo que en su opinión hace que la ontología tomista no sea merecedora de recibir el apelativo de ontoteología.³⁹⁰ Como hemos visto antes, Soler añadiría a estas observaciones de Ricoeur la *Gotheit* de Eckhart.³⁹¹ La ruptura más importante para Ricoeur es no obstante el anuncio de la “muerte de Dios” en Nietzsche –

³⁸⁹ HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el Humanismo*. Alianza. Madrid, 2013 (Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. 2ª ed., 1ª ed., 2000), p.50.

³⁹⁰ RICOEUR, Paul. “De la interpretación a la traducción” en RICOEUR, Paul. y LACOCQUE, André. *Pensar la Biblia...*, p.360.

³⁹¹ *Vid.* Capítulo 2. “Grecia y el pensamiento cristiano en la obra de Soler”.

muerte del sujeto y de la certidumbre—³⁹² y la lectura heideggeriana de ésta como muerte del “Dios de la metafísica” en beneficio de un nuevo sentido de lo divino.³⁹³

La experiencia del ser en Heidegger es una cuestión estrechamente ligada al problema de la libertad, porque se trata de la experiencia en la que el hombre que no queda atrapado en el ente se concibe como lugar abierto en la realidad. En este sentido, recuerda la que hemos descrito respecto a las *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados* (1809), donde Schelling pone a la libertad como fundamento de la naturaleza, fundiendo naturaleza y espíritu en el ser, de tal manera que la naturaleza “pone ojos en el hombre”. Es decir, en el espíritu se hace consciente de sí misma (y como hemos visto, en la obra de arte se encontrará la síntesis de naturaleza y espíritu).³⁹⁴

El ser en Heidegger funciona como “concepto límite”.³⁹⁵ Aún así, y con todas las reservas, debemos preguntarnos qué es el ser. En el primer capítulo de *Ser y Tiempo*, Heidegger se refiere a él como “aquello que determina el ente en cuanto ente”, que en sí mismo no es un ente.³⁹⁶ Dos décadas después, responderá directamente a la pregunta a través de negaciones:

El ser “es” él mismo. Esto es lo que tiene que aprender a experimentar y a decir el pensar futuro. El “ser” no es ni dios ni un fundamento del mundo. El ser está

³⁹² Manifestado inmediatamente después del anuncio del loco, en el aforismo 125 de *La ciencia jovial*: “¿Como fuimos capaces de bebernos el mar hasta la última gota? ¿Quién nos dio la esponja para borrar todo el horizonte? ¿Qué hicimos cuando desencadenamos la tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Lejos de todos los soles? ¿No caemos continuamente? ¿Y hacia atrás, hacia los lados, hacia delante, hacia todos los lados? ¿Hay aún un arriba y un abajo? ¿No vagamos como a través de una nada infinita? ¿No sentimos el alentar del espacio vacío? ¿No se ha vuelto todo más frío? ¿No llega continuamente la oscuridad y más oscuridad?” (NIETZSCHE, Friedrich. *La ciencia jovial*. Gredos. Madrid, 2010 (Trad. de Germán Cano), p.440).

³⁹³ RICOEUR, Paul. “De la interpretación a la traducción” en RICOEUR, Paul. y LACOCQUE, André. *Pensar la Biblia...*, p.361.

³⁹⁴ Vid. Capítulo 3. Apartado 3.4. “El reencuentro de Espinosa en Schelling y Proust”.

³⁹⁵ SAFRANSKI, Rüdiger. *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Tusquets. Barcelona, 2013 (3ª ed., 1ª ed., 1997), p.355.

³⁹⁶ HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Trotta. Madrid, 2003 (Trad. de Jorge Eduardo Rivera), p.17.

esencialmente más lejos que todo ente y, al mismo tiempo, está más próximo al hombre que todo ente, ya sea éste una roca, un animal, una obra de arte, una máquina, un ángel o dios. El ser es lo más próximo. Pero la proximidad es lo que más lejos le queda al hombre.³⁹⁷

Contra la tendencia a pensar el ser en referencia al ente, Heidegger se sitúa en una disposición profundamente vinculada con el concepto griego de verdad. La verdad del ser es desocultación (ἀλήθεια) del ser. Antes de otorgarle un sentido puramente epistemológico, si la verdad es negación o privación de algo, entonces es una cuestión secundaria respecto a la ocultación.

Como hemos dicho antes, el primer encuentro de Soler con la obra de Heidegger –muy eventual entonces– fue durante su servicio militar (1957-1958) y poco después (1963) en una traducción a *Qué es metafísica?*,³⁹⁸ aunque tendremos que esperar dos décadas para encontrar una recepción consciente en sus ensayos. En una de sus primeras referencias, Soler ya menciona a Heidegger y a “la historia de la filosofía como una época del olvido del ser”,³⁹⁹ en un texto original de 1982 y revisado en 1992. Por lo tanto ya asume entonces el trayecto de una metafísica que después de Parménides, cae en un progresivo olvido del ser. Esto tiene una relevancia en su obra ya que en el marco de su estética, Soler concibe el ser con una profunda dimensión ética, como recuerdo de pensar lo fundamental frente a lo subsidiario del ser. Así, si Heidegger presenta la verdad del ser como desocultación (ἀλήθεια) del ser, Soler presenta la verdad como desocultación del olvido, que manifiesta y expone.⁴⁰⁰ De este modo, “Ser es el *recuerdo* de que lo fundamental que debe ser pensado es el Ser”.⁴⁰¹ En su opinión, una vez más, la pregunta por el ser tal y como la plantea Heidegger, debe interpelar por igual arte y ciencia:

...no hemos hecho la pregunta sobre el Ser y por ello sólo “somos *animales racionales*” ...; quizá –y seguramente–, la poesía y el arte en general, de algún modo, están haciendo e insistiendo, en sus determinados idiomas y maneras o posibilidades

³⁹⁷ HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el Humanismo...*, p.43.

³⁹⁸ *Vid.* Primera Parte. Capítulo 5. Apartado 5.2. “Apuntes biográficos”.

³⁹⁹ SOLER, Josep. “Sobre la Estructura del Acto Creador en Música” en *Escritos sobre música...*, p.96.

⁴⁰⁰ SOLER, Josep. *Últimos escritos...*, p.13.

⁴⁰¹ SOLER, Josep. *en el árbol del dios doliente* (en prensa).

de expresarse, esta pregunta. Y la Ciencia (...) tendrá que hacerse, como fundamento de sus aserciones e investigaciones, las mismas preguntas y tendrá que situarse en los mismos ángulos.⁴⁰²

Soler encuentra una alianza estratégica con Heidegger que tiene resonancias en su propia filosofía de la historia. La retórica del pensador alemán, en la que se reivindica la conservación del ser –y él mismo se incluye como guardián del mismo en la segunda etapa de su obra– sintonizará perfectamente con la posición histórica de Soler, en esa fluctuación entre despliegue y repliegue que hemos analizado,⁴⁰³ que reclama repliegue, reflexión y conservación de aquello que se encuentra en peligro de ser olvidado.

Por otra parte, Soler comparte con el pensador alemán una misma desconfianza hacia el espacio público del que se distancian (el *Uno* donde cae el *Dasein*), hacia el concepto de *sentido común* y la creación de comunidad como proyecto esencial de la razón ilustrada (también hacia todos los precedentes como la comunidad de fieles, la Iglesia). Y de forma paralela y complementaria, la exigencia de mantener la actitud (auto)transformadora del fenomenólogo y el hermeneuta, que tiene que descubrir el sentido oculto debajo de los fenómenos de la realidad y el lenguaje, teniendo siempre presente el horizonte genealógico del pasado. Por eso, Soler pone el énfasis en la dimensión negativa, aquella que desafía el proyecto ilustrado, y se complace en encontrar en *El arte de tocar el clavecín* (1717) de Couperin o en *El clave bien temperado* (1722) de Bach, todas las disonancias que desafían el sistema tonal (entendido como lenguaje musical de la racionalidad), que Rameau, el mismo año que se publica la obra de Bach, sistematiza en su *Tratado de Armonía* deduciendo una estética de la música de una ciencia de la armonía, de un sistema matemático fundado en reglas y principios axiomáticos que aspiran a reflejar el orden natural. En este sentido, Soler insistirá también en las correspondencias históricas entre Schoenberg y la Segunda Escuela de Viena y Heidegger, así como de Schoenberg con un contexto intelectual más amplio que incluye las profundas transformaciones en el nacimiento de la física moderna.⁴⁰⁴

⁴⁰² SOLER, Josep. “Ciencia y Arte” en SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia y PRESAS, Adela. *Música, Ciencia y Pensamiento...*, p.37.

⁴⁰³ *Vid.* Segunda Parte. Capítulo 4; Apartado 4.1.: “Cuestiones preliminares”.

⁴⁰⁴ Como ya hemos mencionado, en una Europa de gran actividad intelectual y artística donde sobresalen nombres como los de Freud, Evans, Vries, Planck, Frege, Picasso o Hofmannsthal, y especialmente activa

El pensar sobre el ser que instaura Heidegger de manera tan radical y urgente coincide, de manera que creemos no es casual, con la gran organización del material *a-tonal* por parte de la Escuela de Viena: *Sein und Zeit* es de 1927; de 1923 son *Las Cinco Piezas para Piano*, Op.23 de Schoenberg (...); pero de 1924 es el estreno en Berlín de *Wozzeck*, obra aún *a-tonal*; Schoenberg escribe, asimismo en este año, la primera de sus obras empleando totalmente la nueva técnica: Alban Berg la incorporará a sus obras (...) y Anton Webern escribe también en el mismo año, la primera de sus obras según la *nueva ley*: su Op.17 *Tres Canciones Populares*.⁴⁰⁵

Como hemos dicho antes, para Soler las transformaciones paralelas en la ciencia exigen cada vez más un cambio en el pensamiento y por lo tanto, en el lenguaje, al que le es inherente una apertura del mundo desde un acercamiento hermenéutico. Heidegger también hace referencia a la profunda crisis de fundamentos de la matemática, la biología y la física a principios de siglo, que las ha conducido a redefinir sus objetos.⁴⁰⁶ En razón de su relación esencial con el tiempo, Soler confía esta transformación a una confluencia de música y matemática. Dicha confluencia debe restaurar para Soler la unidad perdida – olvidada– de física y metafísica (como hemos visto,⁴⁰⁷ partiendo de una teoría de la consciencia y poniendo en paralelo ciencia y arte), y por lo tanto la pregunta por el sentido del ser ante la cual, como Heidegger señala ya en *Ser y Tiempo*, la ciencia moderna ha pasado de largo, pero también la filosofía y todos los otros ámbitos, presuponiéndolo de antemano y rodeándolo sin llegar a él. Incluso legitimando la omisión de la pregunta a través de tres prejuicios (que fenomenológicamente Heidegger procura deshacer): el ser como concepto *universal, indefinible y axiomático*.⁴⁰⁸ Todo *Ser y Tiempo* es de hecho, un intento de elaborar esa pregunta –es decir, llevar la pregunta por el ser a la repetición de su planteamiento– en forma de una ontología fundamental (ya que le filosofía debe estudiar el ser como fundamento) teniendo como horizonte provisional el tiempo, desde el análisis de la dispersión del *Dasein* (“ser-ahí”) en la vida fáctica, hasta el análisis

filosóficamente en el sur Alemania, donde se recogía con intensidad la herencia del idealismo, se consolidaba la fenomenología y se alzaban diques académicos a la obra de Schopenhauer y Nietzsche (RUIZ-DOMÉNECH, José Enrique. “Heidegger y el siglo XX”. *Enrahonar*, nº 34, 2002, p.97).

⁴⁰⁵ SOLER, Josep. *Música y ética...*, pp. 100 y 101.

⁴⁰⁶ HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo...*, p.20.

⁴⁰⁷ Capítulo 1. Apartado 1.2. “La Consciencia Artística y Musical”.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, pp.14 y 15.

existenciario que implica al propio filósofo. Como es sabido, tras el replanteamiento del pensador alemán después de *Ser y Tiempo*, desaparecerá la filosofía del *Dasein* cuya centralidad no deja de estar en la consciencia.⁴⁰⁹ A partir de los años treinta, su obra se centrará particularmente en la relación propia con el ser,⁴¹⁰ desde una perspectiva más receptiva (a la espera de la voz del ser) que activa, matizando lo que escribía en *Ser y Tiempo*, cuando caracterizaba la pregunta por el ser como una “búsqueda”.⁴¹¹ Heidegger pensará desde entonces el ser desde su origen; es decir, como *se da* (*es gibt*, como fórmula impersonal puesto que no hay una instancia que lo da) originariamente.⁴¹² Del *ser-en-el-mundo*, se pasará a hablar de la *desocultación* del ente –evitando la lectura subjetivista–, y del proyecto del *Dasein* a habitar en el *claro del ser*.

Heidegger quiere subrayar, contra la historia de la metafísica, que el ser no es un ente ni el ente supremo, sino un *acontecimiento* histórico que se manifiesta en cada época de un modo diferente, con un “ropaje” diferente:

La metafísica fundamenta una era, desde el momento en que, por medio de una determinada interpretación de lo ente y una determinada concepción de la verdad, le procura a ésta el fundamento de la forma de su esencia. Este fundamento domina por completo todos los fenómenos que caracterizan dicha era, y viceversa: quien sepa meditar puede reconocer en estos fenómenos el fundamento metafísico.⁴¹³

De hecho hay épocas que propician una relación con el ser y otras que la interrumpen. En nuestra época (la de Heidegger y todavía la nuestra) la realidad se abre bajo la forma técnica. Así lo expresa en uno de sus textos más influyentes, *La época de la imagen del mundo*. Escrito en el contexto de una crítica del cartesianismo y de la ontología de la modernidad, tiene como origen la conferencia *La fundamentación de la moderna imagen*

⁴⁰⁹ Aunque ya no sea una filosofía de la consciencia, puesto que no se erige sobre el esquema de sujeto y objeto. Hay ya una afirmación de la finitud y facticidad del *Dasein* (caracterizado por su historicidad), que no es autónomo respecto a su existencia.

⁴¹⁰ Señalada incluso por Heidegger con la forma arcaica de *Seyn* frente a *Sein*.

⁴¹¹ HEIDEGGER, Martin. *Ser y Tiempo...*, p.17.

⁴¹² Como veremos, sólo podrá hacerlo indirectamente, desde la poesía, en la medida en que se manifiesta en el lenguaje como “apertura” del mundo y “casa” del ser.

⁴¹³ HEIDEGGER, Martin. “La época de la imagen del mundo” en *Caminos de Bosque...*, p.63.

del mundo por medio de la metafísica que pronunció en Friburgo el 9 de junio de 1938.⁴¹⁴ En esta conferencia convertida después de la Segunda Guerra Mundial en texto, Heidegger describe la Edad Moderna como una gran movilización técnica que convirtiendo la existencia en sujeto, expulsa al ser humano del mundo —es decir, de lo ente en su totalidad— y lo sitúa frente a él, como una *imagen del mundo* (a través de la cual tiene lugar la representabilidad de lo ente) poniéndolo al servicio del pensamiento técnico: “el fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen”.⁴¹⁵ El pensador alemán observa que todas las relaciones humanas posibles (la de los hombres con la naturaleza, con sus semejantes y consigo mismos) y todas sus dimensiones, incluida la artística y religiosa, están sometidas a los dispositivos técnicos, a la instrumentalización, cálculo y planificación de los valores culturales: el arte se convierte en “producción artística” y la cultura en “política cultural”. Pero eso que observa no lo achaca a una simple coyuntura sociopolítica (donde simplemente podríamos constatarlo pero no descubrirlo) sino a la metafísica. La historia del ser se desarrolla en tres grandes momentos: Grecia (plenitud de ser), Cristianismo (el ser escondido en Dios), Modernidad (enseñoramiento del mundo por el sujeto y consumación del olvido).

Aunque en ningún lugar Soler lo haga explícito, de sus ensayos se deduce un profundo paralelismo histórico entre Heidegger y Schoenberg del cual se siente heredero. Éste radica en que el primero va desde la metafísica hacia la esencia de la metafísica occidental y el segundo de la música hacia la esencia de la música occidental, partiendo en ambos casos de la constatación de un encubrimiento: el “sistema” del ente y el “sistema” tonal. En el caso de Heidegger en la historia de la metafísica, un encubrimiento que consiste en el olvido de la diferencia ontológica entre *ser* y *ente*. En el caso de Schoenberg, en la historia de la música, que pone de relieve mediante la emancipación de la disonancia que deshace la organización técnica del lenguaje musical en el sistema tonal, correspondiente a la Modernidad; en términos heideggerianos, a la “época de la imagen del mundo”.

En este mismo sentido, en su conferencia “El nihilisme musical” (1988) Soler propone una lectura en la que señala que en la historia de la música, desde Wagner tiene lugar un

⁴¹⁴ Tras ella el *Der Alemane*, vocero del Partido Nazi, lo repudió como filósofo que además que nadie entendía, sería inútil esforzarse en ello porque su obra no sirve para nada.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p.77.

desplazamiento hacia la destrucción de valores que sólo se mantenían por razones de hipocresía cultural, cosa que se hace especialmente agudo en *Tristan und Isolde* como expresión de una desvaloración absoluta.⁴¹⁶ En su lectura del nihilismo como desdivinización (*Entgötterung*) Soler acude a la constelación conceptual heideggeriana, afirmando que el hombre “habita la morada de la palabra, *casa* del ser” y dibuja la misma trascendencia que Heidegger para el *Dasein*: la *nada*, en este caso vinculada al lugar histórico de la obra de arte, preguntándose si “es el aviso de que el arte debe ser destruido absolutamente para así acceder al más alto nivel de “valor”, a la desvalorización total, a la *nada*, a la *nada* del ser”.⁴¹⁷ En este sentido, en esa trayectoria que desde Wagner culmina en Schoenberg, y que como hemos visto que hasta ahora, privilegia la estética y la filosofía de la historia de Soler, tiene lugar una desvaloración que sin embargo, contiene siempre la estructura anterior, la estructura interior de la obra que escapa a su manifestación exterior pero sobrevive en ella a lo largo de la historia. Para ilustrar esta idea, Soler utiliza una imagen recurrente en algunos de sus ensayos, procedente de la cultura náhuatl, de la que extrae una lección para su filosofía de la historia:

(...) la obra de arte náhuatl tiene una característica única: hay que destruirla periódicamente cada cincuenta y dos años. Casas y templos eran destruidos y sus escombros sepultados bajo construcciones nuevas; *toda estructura que ahora surge a la luz contiene siempre, en su interior, varias otras ocultas* (...) esta libertad interior contra objetos soberbios nos descubre que el valor de redención atribuido a la obra –no un valor de placer o de “descubrimiento” del mundo del artista residía, no en la cosa en sí, *sino en el proceso de su creación, en el impulso que convierte la materia inerte en formas ideales: estas formas no son más que simples representaciones de verdades que tienen como fin único el que sirven de ayuda para descubrirlas: no son verdades en sí mismas; no son obras de arte que se deban apreciar como tal.*

La angustia creadora ha sido sacrificada, en su más sangrante y más delicado aspecto, por el impulso trascendente que empuja al artista, al poeta, al supremo sacrificio de destruir, para él y para sus espectadores, aquello que con tanta dificultad ha conseguido dar a luz; pero al construir, de nuevo, sobre los escombros de sus obras ya muertas, la estructura interna de ésta queda oculta y velada, contenida en la

⁴¹⁶ SOLER, Josep. “El nihilisme musical” en VV.AA. *Metamorfosi del nihilisme*. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1989, p.159.

⁴¹⁷ SOLER, Josep. “Notas sobre *Tristán y Parsifal*” en *Escritos sobre música...*, p.257.

oscuridad interior, del inconsciente que no puede verse pero que, no por ello, deja de existir.⁴¹⁸

Soler glosa las palabras nostálgicas de Nietzsche acerca de la antigüedad griega,⁴¹⁹ planteando la necesidad y posibilidad de un retorno al fundamento cultural de occidente olvidado,⁴²⁰ procurando revitalizar una tradición que tenga todavía su repercusión histórica en el presente.

Pero en su aviso contra el olvido del ser a causa de la vinculación con el ente, Heidegger precisamente critica en Nietzsche el hecho de que el ser se reduce a “objeto de apreciación como *valor*”.⁴²¹ De la “voluntad de poder”, la construcción auto-creadora de valor, surge un ser concebido desde la valoración (ética, estética, teórica...), un ser concebido como valor, que desarticula la posibilidad de tender un camino hacia la experiencia del ser aislado de cualquier asidero y de cualquier imagen (para superar *la época de la imagen del mundo*). De la voluntad de poder surge una acción que es precisamente la que desprecia Nietzsche, la acción de la dominación técnica y la de los “últimos hombres”.

Más allá de la lectura sobre la historia de la metafísica, Soler comparte en términos generales una sensibilidad con el pensamiento de Heidegger en otros aspectos. Por ejemplo, respecto al concepto de técnica. En su primer ensayo titulado *Fuga, técnica e historia* (1980) los tres elementos se entienden de la siguiente manera:

- *Fuga*: Forma más desarrollada de organización artística del tiempo.
- *Técnica*: Saber que configura el oficio.
- *Historia*: encadenamiento biológico en la evolución de la consciencia artística.

⁴¹⁸ SOLER, Josep. “La obra de arte como objetivación de la angustia” en *Escritos sobre música...*, pp. 477 y 478. En cursiva, Soler cita fragmentos de: SÉJOURNE, Laurette. *El Universo de Quetzalcóatl*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F., 1962, p. 153 y ss.

⁴¹⁹ En concreto las que en el Aforismo 152 de *La ciencia jovial* envuelven la afirmación: “Todas las vivencias tenían otra iluminación, pues un Dios resplandecía en ellas” (NIETZSCHE, Friedrich. *La ciencia jovial...*, p.455).

⁴²⁰ SOLER, Josep. *Musica enchiriadis...*, p.500.

⁴²¹ SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche. Biografía de su pensamiento...*, p.366.

En este caso, la técnica es casi una mediación entre la *forma* y la *historia*. Soler entiende la técnica como Heidegger,⁴²² como una forma de des-ocultación de aquello que permanece oculto, estrechamente ligada por lo tanto a la ἀλήθεια, a la verdad, cosa que la técnica moderna olvida y malogra. Por lo tanto, técnica no como apoderamiento o “provocación” (*Herausforderung*) sino como proceso de sacar a la luz, dejar que se muestre (*Hervorbringen*). Y en el mismo sentido, técnica en el sentido griego, como τέχνη y ποίησις (poesía), es decir, producción de la verdad en la belleza.⁴²³

4.2. Pensamiento, poesía y música en *la noche de los dioses*

A partir de los años treinta, a través de su atención hacia los presocráticos (particularmente Parménides, por la indistinción de *poetizar* y *pensar*) y los poetas románticos, la obra y la actitud de Heidegger estará más cerca de la figura del poeta que del filósofo. En su conferencia *¿Para qué poetas?* (1946) en el veinte aniversario de la muerte de Rilke, el pensador alemán comienza caracterizando *la noche de los dioses*, el oscurecimiento del mundo, del que se ha retirado el espíritu y ha huido lo divino:

La noche del mundo extiende sus tinieblas (...) pero en la falta de dios se anuncia algo mucho peor. No sólo han huido los dioses y el dios, sino que en la historia universal se ha apagado el esplendor de la divinidad. Esa época de la noche del mundo es el tiempo de penuria, porque, efectivamente, cada vez se torna más indigente. De hecho es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de dios como una falta.⁴²⁴

Es el poeta (en el sentido griego de la palabra) quien, sensible a la ausencia, es un “poeta en tiempos de penuria” como afirma Heidegger citando a Hölderlin, y reclamando “que el poetizar también sea un asunto del pensar”.⁴²⁵ Para ese asunto Heidegger recurrirá

⁴²² Especialmente en *La época de la imagen del mundo* (1938) y *La pregunta por la técnica* (1953).

⁴²³ Y el arte como una *escuela del éxtasis*; es decir, como una disposición a un estado de excepción, a un acontecimiento del destino, a un relámpago que llega, que nos permite trascender la técnica para convertir el objeto en obra de arte, entendida también heideggerianamente, como acto en el que la verdad se pone en la obra.

⁴²⁴ HEIDEGGER, Martin. “¿Y para qué poetas?” en *Caminos de Bosque*. Alianza. Madrid, 2001 (Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. 2ª reimp., 1ª ed., 1995), p.199.

⁴²⁵ *Ibid.*, p.205.

poéticamente a varias imágenes, entre ellas la del *abismo*, *Abgrund*; es decir, ausencia de fundamento.

Tanto en Heidegger como en Soler se lleva a cabo una crítica del lenguaje que se erige en sistema como huida, convirtiéndose en lenguaje que no asume el riesgo y la incertidumbre en los “tiempos de penuria” (*dürftiger Zeit*) de los que habla Heidegger leyendo a Hölderlin, en quien como hemos dicho descubre la poesía que contiene el rastro de los dioses ausentes y que responde a la pregunta “para qué poetas”. Soler observa el lenguaje musical con una perspectiva parecida, rastreando en un largo ciclo cultural (hasta la Segunda Escuela de Viena como último paso de un gran ciclo que comienza en los inicios de la polifonía) la música que asume el riesgo y la incertidumbre, desde la Escuela de Notre-Dame hasta Schoenberg. Desde estas coordenadas dirige su anatema historiográfico, ya sea por omisión o alusión directa, contra los lenguajes de la huida; por una parte, la experimentación sonora vacía de las vanguardias en la segunda mitad del siglo XX⁴²⁶. Por otra, fenómenos de empobrecimiento y masificación en la “industria” musical actual.⁴²⁷

La misión del poeta y del músico es ésta y es doliente una operación que es como un abrir sin cesar una herida que se debe mantener siempre sin cura, siempre sangrante y sin que ningún cuidado permita cerrarla pues sellar esta boca insaciable de las

⁴²⁶ “Este vano esfuerzo de comunicar de manera esotérica e imposible aquello que podría decirse con sencillez nos parece un síntoma y un índice de criterio muy preciso para definir nuestro momento” (SOLER, Josep. *La música* (II)..., p.129).

⁴²⁷ En este sentido, la diatriba de Soler se dirige contra el eclecticismo experimental, pero también –muy en la línea de la Teoría Crítica– contra la homogeneización industrialmente planificada. Ésta sin embargo, en ocasiones y de hecho en su origen, circula con pretensión de heterogeneidad. De este modo, satisfaciendo la necesidad de identificarse con una minoría frente a la masificación de la “corriente principal” o *mainstream*, en fenómenos “subculturales” amplios como el *underground* (aunque las fronteras entre ambas esferas estén desdibujadas) y su manifestación en la música autoproclamada *alternativa* y denominada *indie* o *independiente* con todas sus ramificaciones, cuyos parámetros son sociopolíticos (por ejemplo, el origen del *underground* como resistencia frente a un Estado o cultura dominante y después, de las masas jóvenes frente a las estructuras sociales y los valores de la generación anterior) o económicos y no estrictamente musicales.

profundidades sería privar a los hombres de aquello que es la verdadera savia y vida de su vida.⁴²⁸

Como hemos visto en el apartado anterior, Soler asume la posición de Heidegger y considera la evolución del pensamiento desde Grecia como un olvido de la pregunta por el ser, suplantada por las religiones, hasta llegar a la obra de Heidegger que significa un aviso de este olvido. Para Soler se trata del olvido de la esencia de la cultura occidental, hasta el punto que lo más característico de nuestra época es “la pérdida del pensar sobre el ser”, es decir, “el tiempo de la espera, el tiempo de una indigencia, de una falta”, una carencia que constantemente se encubre y disimula.⁴²⁹ La relevancia del hecho radica en que para Soler, este ser que es absolutamente heterogéneo –y al mismo tiempo, siguiendo a Heidegger, es lo más cercano–⁴³⁰ a la naturaleza humana y todo lo que de ella surge, es a la vez la garantía de arte, ética y pensamiento. A la vez la experiencia del ser –de la cual el ser-ahí heideggeriano es un custodio– se lleva al lenguaje por la capacidad de recepción, articulada por la artesanía y la espera, del objeto artístico en la consciencia.⁴³¹ una operación a la que el artesano entrega la propia vida, “tratando de nombrar aquello que quizá no tenga nombre y, creando, extrayendo del vientre de su labor un nuevo lenguaje” en el encadenamiento histórico del arte que Soler define como un “manantial que al hombre le ha sido impuesto”.⁴³² Por eso, si el artesano descuida el lenguaje, “casa del ser” donde habita el hombre, que al hacerlo pertenece a la verdad del ser,⁴³³ se pone en peligro tanto el ser como la misma historia de la civilización. Desde esa situación, lee Soler la historia del arte y de la música. Pero él considera que en este momento no es suficiente con cuidar el lenguaje, y parafraseando a Heidegger, se autoimpone la

⁴²⁸ SOLER, Josep. *Otros escritos...* p.53.

⁴²⁹ SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.30.

⁴³⁰ *Ibid.*, p.75.

⁴³¹ Tal y como hemos analizado antes (Capítulo 1, Apartado 1.2. “La consciencia artística y musical”).

⁴³² SOLER, Josep. *Musica enchiriadis...*, p.80.

⁴³³ HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el Humanismo...*, p.47. Sólo al hombre le pertenece esa forma de ser como un destino; lo que Heidegger también designa en su *Introducción a “¿Qué es metafísica?”* (1949) como el “lugar de la verdad del ser” (HEIDEGGER, Martin. *¿Qué es metafísica?*. Alianza. Madrid, 2009 (Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. 2ª reimp., 1ª ed., 2003), p.77). De este modo, “el hombre encuentra su estancia [*Aufenthalt*] en la verdad del ser. Esa estancia es la única que procura la experiencia de lo estable [*Haltpbar*]. Y el apoyo [*Halt*] para toda conducta lo regala la verdad del ser” (HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el Humanismo...*, p.90).

exigencia de pensar sobre el pensar, de ser pensador y poeta (que en sentido amplio incluye esencialmente el músico) que lleva “el ser al sonido”, con la consciencia artística como elemento decisivo y condición de posibilidad:

(...) los que piensan y los poetas en su pensar y en su hablar, en su escribir, en su poetizar, conceden al *ser* la palabra (que es su casa, su mansión), le obligan a ser palabra y verbo, a ser sonido y en ellos, en este habla, en este verbo, en estos sonidos y en estas músicas conservan, protegen y operan su vigilancia sobre su morada y su estancia (...) Y la palabra configura la mansión del *ser* y éste descansa y habita en el hombre porque la conciencia permite considerarlo y abarcarlo.⁴³⁴

Sin embargo, y en coherencia con su teoría de la evolución hacia un lenguaje que amplíe los límites del lenguaje verbal, retornando a su origen musical (es decir, hacia el metalenguaje musical en una operación destructora del tiempo), para Soler la *palabra* del lenguaje verbal ya no puede ser esa estancia del ser. La erosión a lo largo de la historia la ha hecho desembocar en un vacío, convirtiéndose en “resonancia de sí misma”, de modo que es en la música (volviendo al origen primordial que hemos olvidado) donde se puede dar lugar a la experiencia del ser.⁴³⁵ Por otra parte, la experiencia de un tiempo heterogéneo, cuya puerta en *Ser y Tiempo* –tras descubrir el tiempo como sentido del ser– sitúa Heidegger en el *instante* (*Augenblick*)⁴³⁶ que procede de Kierkegaard, también está presente en el pensamiento de Soler, pero a diferencia del pensador alemán, él tiene en cuenta la relación esencial que la música mantiene con el tiempo, como hemos visto hasta ahora.

Glosando a Hölderlin, Heidegger afirma que el lenguaje es “el más peligroso de los bienes” porque “empieza a crear la posibilidad de un peligro. El peligro es la amenaza del ser por el ente”.⁴³⁷ Soler considera este peligro del lenguaje bajo su propia luz –lo que resulta revelador de su concepto de creación– para referirse a la superación en el

⁴³⁴ SOLER, Josep. *Musica enchiridis...*, pp.244 y 245.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.352.

⁴³⁶ “Este término debe entenderse en sentido activo, como éxtasis (...) “En el instante” no puede ocurrir nada, sino que, en cuanto presente propio, él deja *comparecer primero* lo que puede estar “en un tiempo” como ente a la mano o que está ahí” (HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo...*, pp.327 y 328).

⁴³⁷ HEIDEGGER, Martin. “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y poesía...*, p.131.

metalenguaje musical, sensible a la evolución del pensamiento científico, particularmente desde la emergencia de la física moderna:

Y el máximo peligro está en el uso de la palabra y su articulación como base en la que se aposenta el ente y el ser de las cosas y que, al ser nominadas, adquieren “esencia” y vienen –de alguna manera– a ser, a existir y a existir de una manera determinada según hayan sido pronunciadas y articuladas.

Pero este uso del verbo y su articulación del idioma, en el símbolo que es el poema –por extensión, en la música– se ve, desde hace tiempo (...) afectado por la fulgurante visión, nueva o cambiante y radicalmente diferente, del mundo que, desde comienzos de siglo, está afectando (y viene dictada) al pensamiento de los físicos en todo el mundo.

Y si la palabra hasta ahora era hija y heredera de Grecia, ahora (...) tendrá que ser heredera (...) de estos infinitamente diferentes y complejos conceptos teóricos de la física cuántica y relativista.⁴³⁸

En el lenguaje musical existe la misma ambigüedad, en tanto que lenguaje: también se crea esa amenaza, al mismo tiempo que se lleva al lenguaje la manifestación del ser. El tritono es de nuevo el elemento decisivo, sensible a la época y punto a partir del cual –en términos heideggerianos– se puede “liberar al lenguaje de la gramática para ganar un orden esencial más originario”.⁴³⁹

El hablar es aquello que, en primer lugar, crea el *lugar* abierto de la amenaza y el error, el lugar en el que se hace patente la “disonancia” del mundo; pero este lugar es también un lugar sagrado, un espacio-símbolo donde reside el dios, cerrado en sí mismo como fundamento del inconsciente y manifestándose, como patentización del ser, en la obra y a través de la *palabra* (...) en el cruce de la idea y la forma, nos atemorizan en esta zona crepuscular, en el país de la angustia, donde se abrazan estrechamente el fuego y el agua en un espacio de muerte y de destrucción última: *el tritono*, punto central que mide este espacio-octava de la música, se introduce en

⁴³⁸ SOLER, Josep. “La obra de arte como objetivación de la angustia” en *Escritos sobre música...*, pp. 475 y 476.

⁴³⁹ HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el Humanismo...*, p. 16.

occidente como aviso y símbolo de la dolorosa ambigüedad con la que nos habla la obra de arte.⁴⁴⁰

Para Heidegger el arte hace visible lo impenetrable, lo que se sustrae al mundo, dota de sentido y de sustancia ontológica el ente, en la medida en que abre un lugar en él. Pero respeta su misterio; *revela*, velando y desvelando al mismo tiempo. La consciencia artística en Soler tiene la misma articulación respecto a la realidad: es una abertura, una *herida* en el mundo incluso, en el espacio-tiempo. Y la obra de arte, en Soler también consiste en una desocultación del ente. En este sentido, su noción de *artesano* entendida como fundamento del *artista*,⁴⁴¹ descansa en la de τέχνη (arte y artesanía) y τεχνίτης (artista y artesano) que Heidegger utiliza en *El origen de la obra de arte* (1935/1936) para vincular la obra de arte (a partir de considerar aristotélicamente que τέχνη designa un modo de saber –cuya esencia está en la verdad (ἀλήθεια)–, y por lo tanto de desocultación del ente) con la instauración de la verdad.⁴⁴²

La dimensión existencial del artista en ese proceso de desocultación es también fundamental en Soler. En este sentido, con una gran profusión de imágenes literarias sostiene que la obra:

(...) se abre, surgiendo o descansando, en el paisaje interior del *tecnites*, de aquél que por su trabajo y sufrimiento, pone en obra, ejecuta, abre paso a “una especie de saber” que –dice Heidegger– desoculta la esencia de la misma obra. Y en el espacio imaginario de su paisaje –de aquel lugar en el que las obras pugnan por huir de su ocultación– éstas surgen por la sangrante herida del χάος, abismo, cuyo verbo, que explicita su actuar como “movimiento del abismo” es χαίνω, herida que se abre, boca –abismal– que se abre, tierra que se abre. Allí, la obra se agita y pugna por conseguir su “desocultación” –su surgir a la vida por manos del sufriente τεχνίτης–, arrancándose del no-ser y abriéndose paso por el chorro que logra deslizarse. Abundante, por el “desgarro”, lejos ya del *interior* del artista, y lejos del paisaje en

⁴⁴⁰ SOLER, Josep. “Sobre Strawinski” en *Escritos sobre música...*, pp. 578 y 579.

⁴⁴¹ SOLER, Josep. “Mozart-Beethoven” en *Escritos sobre música...*, p.295.

⁴⁴² HEIDEGGER, Martin. “El origen de la obra de arte” en *Caminos de Bosque...*, p.43.

el que duermen y se agitan, soñolientos y llenos de ansias confusas *aquellos* que quieren surgir y patentizarse como *obras*.⁴⁴³

La angustia es una disposición fundamental. Por esa razón, para Soler la obra de arte no debe ser paliativa ni atenuante, sino al contrario, un “medio de aumentar el nivel de angustia”.⁴⁴⁴ Esta es la lógica que debe conducir a un aumento de la abstracción, como tiene lugar en la obra escultórica de Miguel Ángel desde la *Pietà* (1498/1499) de San Pedro del Vaticano hasta la *Pietà Rondanini* (1552/1564) de Milán, en la que se despoja al material de todo lo decorativo y superfluo. Para Soler, esto es precisamente lo que las vanguardias actuales no han comprendido –y en esto se basa su deriva histórica– puesto que el aumento de dispositivos, expresado en la búsqueda de sonoridades, se dirige a los sentidos y no a la inteligencia y la emoción, atrofiando finalmente los sentidos, la capacidad de escucha, por hipertrofia. Es un síntoma de falta de madurez en la medida en que Soler considera que la madurez del poeta y del músico,

(...) exige irse despojando de aquellos mismos conceptos e imágenes antes tan deseados en busca de la abstracción última que configurará la obra de arte soñada e ideal, quizá posible de conseguir únicamente en la etapa final del poeta o del compositor, cuando éste puede suponer que ya ha abandonado todo lo que de accesorio imprime en la obra de arte la ambición, la curiosidad o la afirmación y la necesidad de conocer “las bases” y los apoyos en los que necesita asentarse para iniciar su vuelo.⁴⁴⁵

Cuando el espíritu, que proporciona un horizonte a la experiencia y al lenguaje –y que al mismo tiempo no admite una captación directa ni racional– se retira del mundo y entramos en “la noche de los dioses”, se cae en el nihilismo. No se trata de una cuestión arqueológica, sino que afecta al pensamiento actual. Gran parte de la obra de Eugenio Trías (1942-2013) por ejemplo, nace como reacción a esta situación. Desde su *filosofía del límite* ha procurado una superación del nihilismo, proponiendo una conjunción de razón y simbolismo para recuperar el horizonte que proporciona el espíritu y dotar a la

⁴⁴³ SOLER, Josep. “Non coerciri maximo, contineri minimo, divinum est” en *Escritos sobre música...*, p.383.

⁴⁴⁴ SOLER, Josep. “Sobre ética y estructura musical: la obra para tecla de Josep Soler” en *Escritos sobre música...*, p.393.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, pp.398 y 399.

experiencia del carácter ontológico que ha perdido en el mundo contemporáneo, hacia una *edad del espíritu* que entiende como horizonte final, en la que el espíritu es la razón revelada y reconciliada con el universo simbólico.⁴⁴⁶ Algo así sólo puede tener lugar en la obra de arte, que es “la objetivación del símbolo que recubre y también *es* la forma objetiva de la angustia del artista; por ello, hablar del acto creador es lo mismo que hablar de cómo se objetiviza el símbolo”.⁴⁴⁷ Soler considera que tanto la *muerte de Dios* como la *muerte del arte* son síntomas de una destrucción mayor, que exige una transformación profunda del pensamiento científico, los valores y el lenguaje del arte. La etapa actual debe ser consciente y heredera de aquella transformación, teniendo el metalenguaje musical como aspiración final, como horizonte meta-histórico de pensamiento y lenguaje. La falta de consciencia histórica no tiene que ver con esa alteridad que Soler opone a lo histórico, es decir, lo a-histórico que permite hacer fructificar a lo histórico, sino con la falta de sentido producto de la desaparición del horizonte histórico en manos del nihilismo actual, que produce inercia e impotencia. Éste se presenta como una superación de la modernidad que ha llegado al final de la historia, cuyo artífice es la figura todavía vigente del nihilista o el “último hombre” descrita por Nietzsche,⁴⁴⁸ y de la que Heidegger derivó gran parte de su lectura de la historia de la metafísica occidental a partir de pensar profundamente —explícitamente en sus lecciones en Friburgo de 1936— el concepto nietzscheano de nihilismo desde su propia perspectiva (y a partir de una crítica del concepto de “valor”)⁴⁴⁹ y considerarlo como esencia de la metafísica occidental, en la medida en que “el ser no llega a la luz de propia esencia”.⁴⁵⁰

Precisamente en el nihilismo como acontecimiento histórico Soler cifrará una de las claves tanto de la elección de sus principales referentes musicales como de su filosofía de la historia, que nos devuelve a la correspondencia con la historia de la ciencia y a la

⁴⁴⁶ TRÍAS, Eugenio. *La edad del espíritu...*, p.376.

⁴⁴⁷ SOLER, Josep. “La obra de arte como objetivación de la angustia” en *Escritos sobre música...*, p.473.

⁴⁴⁸ En la quinta sección del “Prólogo de Zaratustra”: “Voy a hablarles de lo más despreciable: el *último hombre*” (NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Alianza. Madrid, 1987 (13ª reimp., 1ª ed., 1972. Trad. de Andrés Sánchez Pascual), p.38).

⁴⁴⁹ HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Ariel. Barcelona, 2014 (4ª reimp., 1ª ed., 2013. Trad. de Juan Luis Vermal), p.559 y ss.

⁴⁵⁰ HEIDEGGER, Martin. “La frase de Nietzsche *Dios ha muerto*” en *Caminos de Bosque...*, p.196.

centralidad de la consciencia artística en el proceso de reducción objetiva **RO** que hemos analizado antes,⁴⁵¹ y finalmente, al metalenguaje musical como último horizonte:

¿Es que el heraldo de la “muerte de Dios” que tiempo después anunciará Nietzsche es este anuncio de la muerte del arte y ambas destrucciones están ligadas entre sí casualmente permitiendo –como última excrecencia–, por el lado artístico, el surgir de una forma de arte que sea “lectura interna” del poeta (Wagner, Escuela de Viena y sus derivados, Debussy, Mahler y Strauss) y, por el lado de la carencia divina, la eclosión del oscuro y siniestro de Aquel “que todo lo sustancia y mantiene”, el *inconsciente*?

La *Harmonices Mundi*, anunciada por Kepler y admirablemente codificada por Newton, celebrando la regular y perfecta mecánica del universo, no llega a ser válida por mucho tiempo: casi doscientos años más tarde, Einstein y Max Planck instaurarán las bases para un universo de incertidumbre en el que el desorden aumenta implacablemente y en el que todo parece tender al colapso final (...) La conciencia –que puede *viajar* a velocidad infinita, infinitamente superior a la velocidad límite que la Relatividad señala para la luz– quizá *es* el “lugar” donde convergen, para reducirse, las dos teorías básicas de nuestro siglo: y allí, en lo más profundo y lo más interior de nosotros –de la vida, que observa y condiciona el “mundo”–, allí quizá interaccionan, asimismo, la física y la metafísica (...) La “muerte de Dios” y la “muerte del arte” son sólo inicios, síntomas, de una mayor destrucción: es todo el pensar de occidente –toda la base aristotélica y platónica y todo lo que de ella se ha derivado– lo que debe hacerse: Heidegger insiste en el retorno al pensar sobre el ser. Pero este retorno debe utilizarse únicamente como umbral para un camino que se tiene que recorrer todo él de nuevo y en direcciones harto diferentes: quizá hasta el lenguaje deberá iniciarse de nuevo –porque el lenguaje es el pensar y pensar “nuevamente con nuevas bases, desde el inicio, con otro concepto del Logos”, posiblemente inimaginable en este momento pero que deberá ser pensable algún día– esto significa recomponer el universo todo y significa construir un lenguaje, y esta futura construcción exige, ahora, para el pensador y para el artista, el estar en estado de disponibilidad y la base de este estado sólo puede fundamentarse en una humilde espera.⁴⁵²

⁴⁵¹ Vid. Capítulo 1. Apartado 1.2. “La Consciencia Artística y Musical”.

⁴⁵² SOLER, Josep. “Sobre ética y estructura musical: la obra para tecla de Josep Soler” en *Escritos sobre música...*, pp.404-406.

Como hemos visto antes,⁴⁵³ Soler propone –sin deshacer la angustia como estructura temporalizadora de la consciencia– recomponer la escisión de naturaleza y espíritu en la inmanencia dinámica de la consciencia artística. Por esa razón, el retorno a la comprensión del sentido de la pregunta por el ser al que apela Heidegger, es considerado por Soler como mero “umbral para un camino” en el que:

(...) el lenguaje deberá iniciarse de nuevo –porque el lenguaje es el pensar y pensar “nuevamente con nuevas bases, desde el inicio, con otro concepto del Logos”, posiblemente inimaginable en este momento pero que deberá ser pensable algún día–, esto significa recomponer el universo todo y significa construir un lenguaje, y esta futura construcción exige, ahora, para el pensador y para el artista, el estar en estado de disponibilidad y la base de este estado sólo puede fundamentarse en una humilde espera.⁴⁵⁴

Para Heidegger, el poeta que recuerda lo que se ha hundido, y “se mantiene en pie, en la nada de esta noche”,⁴⁵⁵ es un poeta en tiempos de penuria, que significa “cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos”.⁴⁵⁶ Una idea de gran influjo en el pensamiento de Soler, quien asocia la angustia del artista a una dimensión profética consustancial a su actividad, una *logotesis* sensible a esa huida de los dioses (como hemos visto, de ese mismo carácter profético nace la hipótesis del metalenguaje musical):

Esta es la última angustia del artista: la premonición del futuro fatal de todas las cosas. Vaticinar es el privilegio de aquellos que han sorprendido el murmullo de los dioses y han debido trasladarlo a los demás hombres; y su vaticinio es “hablar”, la más peligrosa de las ocupaciones (...) Aunque los hombres “no lo vean”, el *habla* sirve, es fuerza envolvente que facilita y abre paso al conocimiento de las cosas y, con ellas, posibilita el conocimiento y la posesión de Aquello que es lo único a que debemos converger y poseer y desear ser poseídos.⁴⁵⁷

⁴⁵³ Capítulo 1; Apartado 1.2. “La Consciencia artística y musical”.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p.406.

⁴⁵⁵ HEIDEGGER, Martin. “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y poesía...*, p.147.

⁴⁵⁶ HEIDEGGER, Martin. “¿Y para qué poetas?” en *Caminos de Bosque...*, p.201.

⁴⁵⁷ SOLER, Josep. “La obra de arte como objetivación de la angustia” en *Escritos sobre música...*, pp. 478 y 479.

Heidegger busca la inmediatez de la palabra, convirtiendo el sustantivo (Dios) en verbo (el divinizar), de modo que se evite la contraposición entre el decir y lo dicho; Soler lo busca en el metalenguaje musical como superación del lenguaje. De este modo, considera que poesía y música, indistinguibles en este aspecto, conservan el rastro de lo sagrado, cuando “se ha apagado el esplendor de la divinidad”,⁴⁵⁸ cuando “no está aquello que ha huido y no está aquello que debe venir”:⁴⁵⁹

(...) lo poético es llave y prueba para soportar el olvido de aquellos que están huyendo y también la interrogación de aquellos que quizá llegarán. Pero la abertura de las puertas es ya un olvido y una interrogación; el poeta siempre camina errante, por noches inacabables en las que, por un momento, comprende el sentido de su peregrinación y, al hacerlo, ya inicia una nueva búsqueda: nombrar, poetizar, ser portadores de palabras, peligrosas como nada es tan peligroso, es un sufrimiento; preserva lo sagrado, desvela con angustia el ser de lo nombrado, separa la esencia de la no-esencia...: es su labor.⁴⁶⁰

Por esa razón, la degradación del lenguaje artístico que diagnostica Soler es una cuestión ontológica fundamental, y su diagnosis, una sintomatología de nuestra época.

⁴⁵⁸ HEIDEGGER, Martin. “¿Y para qué poetas?” en *Caminos de Bosque...*, p.199.

⁴⁵⁹ SOLER, Josep. *Música y ética...*, p.180.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.181.

Conclusiones

Hemos explorado hasta aquí el conjunto de la producción escrita de Soler con el propósito de llevar a cabo un estudio sistemático del pensamiento estético del autor. Partiendo de un análisis del encuentro con la tradición que el autor rastrea, hemos visto que en su obra las acotaciones conceptuales y terminológicas evolucionan y se modifican, cosa que como señalamos en varias ocasiones hemos tenido que aclarar recurriendo a sus textos puestos en relación con sus referentes intelectuales. La orientación implica una lectura profunda de textos convocados a diferentes niveles, en la que resulta imprescindible analizar las filiaciones filosóficas de Soler para poder valorar aquellas explícitas y también descubrir las que sólo implícitamente sostienen el armazón teórico de sus textos. Esto nos ha presentado el reto más importante del estudio, que ha sido el de mantener la fidelidad no sólo al pensamiento del autor sino también al del eventual interlocutor que se entrecruza con el texto de Soler, cuyo pensamiento ocupa lógicamente la centralidad del estudio.

Contra un supuesto aislamiento de su figura en nuestras hipótesis iniciales, hemos encontrado elementos que ponen al autor en diálogo con su contexto cultural y musical. Este aspecto ha planteado dificultades derivadas del hecho de trazar un emplazamiento histórico como compositor para un estudio centrado en su trabajo como pensador. Uno de los principales escollos para llevar a cabo este aspecto de nuestro proyecto ha sido la inexistencia de estudios específicos, y por lo tanto, la falta de marcos teóricos referenciales en nuestro ámbito para estudiar la evolución intelectual de un compositor que desarrolla una obra filosófica de envergadura. Hemos podido comprobar que el origen de su pensamiento se encuentra ya cifrado tanto en el influjo ideológico de sus antecesores –y entre ellos el más cercano y decisivo Cristòfor Taltabull–, como en la estética de la Segunda Escuela de Viena. Esto nos ha puesto en disposición para responder a una de las preguntas fundamentales al inicio de nuestro estudio, que es la de cómo se origina en Soler esa larga e intensa dedicación al ensayo. Hemos observado que esta nace, en primer término, de una aguda toma de consciencia de la dimensión histórica de la música, que trascenderá pronto el interés técnico como artista y tendrá una amplia resonancia en su obra ensayística, hasta configurar una lectura personal de la historia del pensamiento occidental. Del mismo modo, analizar este aspecto a la luz de su

preocupación teórica y creativa por el nacimiento de la música occidental, proporciona las claves para entender la relación entre su insistencia exegética, la temática de tradición cristiana y la dimensión simbólica y trágica de su obra.

Acertadamente Medina ha afirmado que “se convierte en una especie de empeño por rendir cuentas ante sus predecesores en el arte de la música”⁴⁶¹ y por lo tanto, en una cuestión ética y estética. Aquí, se encuentra por lo tanto, el primer elemento para comprender la identificación entre ambas en su obra. Pero ésta no se puede entender sin relacionarla, como intuíamos al principio de nuestra investigación, con su diagnóstico de la pérdida de dirección histórica. De hecho la propuesta estética de Soler, narrativa, jerárquica e interdisciplinar, constituye una estrategia intelectual deliberada frente a dicho diagnóstico. Se trata de uno de los aspectos polémicos del pensamiento de Soler y al mismo tiempo, uno de los más influyentes en su legado. Su estética es una estética normativa determinada por su propio emplazamiento histórico como creador, lo cual se ve reflejado tanto en las características de su lenguaje musical como en la elección de sus principales referentes intelectuales. Esta perspectiva de estudio nos ha conducido a confirmar la hipótesis de que la descripción soleriana de los procesos históricos de la música es solidaria de las preocupaciones y valoraciones de la perspectiva histórica que mantiene la Segunda Escuela de Viena y sus raíces intelectuales, en una trayectoria que arranca en Kant y llega al expresionismo. El pensamiento de Soler pertenece esencialmente a la raíz de la modernidad, a la que busca revitalizar situándose en los orígenes de su crisis.

Por una parte, poner en relación a Soler con las tesis de Adorno, a la vez que nos ha descubierto más diferencias que las que en un inicio sospechábamos, nos ha permitido entender el epigonismo de su obra en el contexto contemporáneo, en la medida en que su filosofía de la historia recibe influencia del autor alemán. Por otra, el estudio de las raíces estéticas de la Segunda Escuela de Viena nos ha aportado herramientas historiográficas y conceptuales para comprender el paso atrás que en el lenguaje musical de Soler se consolida en la década de los ochenta. Como hemos visto, René Leibowitz constituye un tamiz en esta recepción, y es particularmente en la filosofía de la historia donde se

⁴⁶¹ MEDINA, Ángel. “Josep Soler: la historia y la inspiración, la noche y la luz” en CUSCÓ, Joan (coord.) *Josep Soler. Componer y vivir...*, p.7.

encuentra el mayor influjo del teórico francés sobre Soler, que asumirá una concepción de la historia entendida como enriquecimiento constante. Y finalmente, situar el desarrollo de su producción escrita en paralelo con su catálogo musical, nos ha conducido a las puertas del horizonte del que emerge su actividad teórica. Este se caracteriza por dos propósitos: el de legitimar un repliegue reflexivo en el dispositivo lingüístico como compositor, y el de conservar la evolución histórica de la música, nutriéndola de un contexto amplio. Soler piensa la historia como creador y como pensador; como objeto siendo al mismo tiempo sujeto activo de ella. Su historicismo le permite gran solidez y coherencia, sin abandonar rasgos propios en el lenguaje como creador, pero al mismo tiempo le conduce a proyectar categorías como las de retroceso o decadencia, que no son operativas para analizar parte de la producción musical de finales del siglo XX. La indistinción de ética y estética se articula en efecto a través de su filosofía de la historia cuya lógica reposa en la evolución del lenguaje musical entendida como una proyección de la consciencia histórica. Vinculado a esto, ha surgido la cuestión de cómo se articula lo histórico y lo a-histórico en el pensamiento de Soler, teniendo como horizonte su diagnóstico de la pérdida de la dirección histórica. En efecto, lo histórico no se puede alimentar de sí mismo porque se destruye; se debe alimentar de la alteridad, de lo a-histórico.

Por esa razón, uno de las situaciones contra las que se alza la obra de Soler es la pérdida de consciencia histórica. A partir de ella, se desarrolla en su pensamiento la búsqueda de la correspondencia entre la historia del arte y la historia del pensamiento científico, lo cual no se reduce simplemente a dotar al fenómeno artístico de un contexto intelectual – que como hemos afirmado antes se lleva a cabo también, como un efecto indirecto– sino que el pensamiento científico proporciona a su estética normativa fundamentos teóricos esenciales. Esto nos ha permitido desvelar el modo en que la filosofía de la historia de Soler se nutre de la transversalidad que caracteriza toda su obra. De hecho, el análisis pormenorizado de las correspondencias que establece entre la música y otros ámbitos de la cultura occidental, evidencia que este rasgo de su actividad teórica es la que la dota de envergadura filosófica. A partir de una concepción de la historia cuyo principal motor es el concepto de la disonancia, la agregación sonora encuentra constantemente una complicidad en lo que Soler denomina agregación ideológica. Desde este parámetro el autor lee toda la historia de la música, y a su vez este acercamiento ha provocado que en las últimas tres décadas sus ensayos se ocupen, cada vez con mayor atención, de la

historia del pensamiento occidental. Este proceso se lleva a cabo motivado por la necesidad de confirmar y apuntalar sus presupuestos teóricos respecto a la historia de la música. La correspondencia entre la historia de la música y la historia del pensamiento científico a través de la cual se despliega la filosofía de la historia de Soler, de la cual hemos analizado sus rasgos principales y la vinculación que existe con su lenguaje musical, le proporciona la misma confirmación y está regida por la misma necesidad. La organización musical concretada y materializada en una obra, al canalizar la voluntad del compositor revela la idea, una manera de ser y situarse en el mundo que debe estar en correspondencia histórica con el resto de ámbitos de la cultura. Por esa razón, la elección casi innata del lenguaje atonal en su música, no es sólo una elección técnica, sino que revela un trasfondo filosófico profundo: como creador, su obra manifiesta una sensibilidad existencial que entiende que la condición humana contemporánea está empujada irremediablemente a la inseguridad permanente. En coherencia con ello, como hemos expuesto, en su pensamiento Soler propone un paralelismo entre el pensamiento ilustrado, el sistema newtoniano y el sistema tonal como seguridades filosóficamente análogas, que de la misma forma experimentan su superación, ya sea en la física moderna del siglo XX o el atonalismo que al mismo tiempo lleva a su culminación la crisis tonal del XIX. En la trayectoria que privilegia la estética de Soler, en una evolución desde Wagner hacia Schoenberg, tiene lugar una desvaloración que sin embargo contiene siempre la estructura anterior e interior de la obra que escapa a su manifestación exterior pero sobrevive en ella a lo largo de la historia. Esta lectura de la tradición impregna, al mismo tiempo, la elección de su lenguaje musical.

Las dificultades de comunicación que experimenta el artista y el científico en lo que denomina la “edad de la inseguridad”, en opinión de Soler conduce a ambos a reconstruir un código que sea fiel a la nueva imagen del mundo, y que asuma ese desamparo que antes evitaban unos dogmas ahora estériles. En el caso de la música entendida como lenguaje con base matemática, considera que la tendencia histórica conduce hacia un metalenguaje musical que es producto de la evolución histórica igual que sucede en las etapas anteriores, pero que se sitúa fuera de la misma historia porque constituye su superación, de tal modo que su propuesta especulativa sostiene que la música es el horizonte histórico del lenguaje, como fenómeno que tiene en el tiempo su material trascendental. Del análisis profundo del lugar que ocupa esta hipótesis especulativa que denomina metalenguaje musical, filosóficamente fértil y sugerente en la obra de Soler,

hemos llegado a determinar que se trata de aquello que desafía y supera la precariedad ontológica de la existencia humana. En él encuentra el autor la culminación de sus preocupaciones por el estatus ontológico del arte y la música, su trascendencia y alcance metafísico que atraviesa toda su obra como pensador y como compositor.

Nos planteamos, al comenzar nuestro trabajo, la posibilidad de que existiera o se pudiera extraer directamente un enfoque semiótico del pensamiento de Soler. Pero no es así; no encontramos en sus ensayos una descripción sistemática de los procesos de creación de significado en la música. Su interés se sitúa en una dimensión que está más acá de todo análisis semiótico, como sombra de la misma significación,⁴⁶² aunque como hemos visto exista un esbozo de enfoque semiótico que se interesa en la producción de sentido que se articula entre compositor, intérprete y oyente.

Para entender esto, debemos recordar que la centralidad de la música como depositaria de las transformaciones conceptuales que introduce la física se debe en gran medida a su relación esencial con el tiempo. En nuestro trabajo hemos analizado de qué modo Soler busca vincular la música y la física moderna desde la contradicción de la flecha psicológica del tiempo. A partir de ello, entiende la música como una organización temporal fruto de la consciencia que incorporando las nociones de la física moderna en relación al espacio-tiempo, persigue la detención de la Segunda Ley de la Termodinámica.⁴⁶³ A partir de esta premisa, se construye una teoría de la consciencia creadora derivada en gran parte de la filosofía de la mente de Roger Penrose. Y así, Soler llega a una nueva definición de la música, desde los años noventa, que la comprende como una ordenación del tiempo fruto de la intervención de la consciencia, en el establecimiento de orden frente al aumento de desorden (entropía). Y por eso, existe en su pensamiento una contraposición –nunca explícita– entre la música como manifestación

⁴⁶² Por otra parte, su enfoque no se integra en ninguna corriente tradicional de análisis en el campo de la musicología (estructuralismo, teoría de la recepción, corrientes hermenéuticas, propuestas semióticas, fenomenológicas...), sino que más bien se nutre de distintas corrientes de pensamiento para redefinir el propio acercamiento al fenómeno musical y su lugar en una ontología del arte.

⁴⁶³ Como hemos afirmado, en el campo de la Termodinámica la Segunda Ley introduce la magnitud física y el concepto de *entropía* que expresa la medida de desorden de un sistema físico, afirmando que la entropía de un sistema aislado (en el que no se produce un intercambio de masa ni de energía con su entorno) aumenta con el tiempo.

consciente del espíritu, y la Segunda Ley de la termodinámica entendida como ley inconsciente de la naturaleza, para exponer la articulación de las tres consciencias (compositor, intérprete, oyente) implicadas en el establecimiento del orden temporal a las que nos hemos referido. Esto resulta esencial en la medida en que el pensamiento de Soler concibe la consciencia como una estructura temporalizadora cosmológica, biológica, y finalmente histórica. A través de esto la música aumenta su complejidad en la historia y objetiva la idea de belleza, inherente tanto a la obra de arte como a la armonía y simplicidad de la estructura matemática que subyace a las leyes de la física.

Recurrir puntualmente a su obra musical nos ha revelado cómo se expresa en su caso específico la fascinación por la ciencia que existe en el arte contemporáneo desde hace décadas. Pese a nuestros puntos de partida y los intentos de establecer vínculos con otros compositores, el trabajo nos ha proporcionado más elementos de singularidad; es decir, que en el caso de Soler, el influjo de la ciencia no legitima ninguna exploración vanguardista, sino que hasta cierto punto la combate. La física teórica y la matemática, más allá de enriquecer conceptualmente el pensamiento especulativo del autor proporciona un marco epistémico esencial al fenómeno musical y artístico, que en su desarrollo histórico es entendido en el seno de un proceso que evoluciona hacia la abstracción y la complejidad teórica. Éste implica la ampliación consciente de la configuración lingüística en arte, ciencia y pensamiento. Al contrario de lo que podíamos plantear en un inicio, no es contradictorio con el repliegue reflexivo que experimenta el dispositivo lingüístico como compositor, sino que precisamente una ampliación del lenguaje sólo puede nacer de un trabajo reflexivo que tenga en cuenta la historia del arte, la ciencia y el pensamiento occidental entendidas como una unidad. Todo ello nos ha llevado a concluir que sólo es posible entender el pensamiento de Soler si comprendemos al mismo tiempo su obra musical, su filosofía de la historia, su teoría del conocimiento y sus presupuestos metafísicos. No es posible ignorar ninguno de sus aspectos sin que se resienta el conjunto, dotado de una fuerte coherencia.

Por otro parte, sus ensayos nacen de un esfuerzo de dar razón de la universalidad y eternidad del arte y de la música, aún en su evolución histórica. Por esa razón, la filosofía del arte soleriana no renuncia a una totalidad a la que sólo accede la consciencia artística, y en el límite la música, debido a su relación esencial con el tiempo. También para Soler el arte tiene una relación esencial con el absoluto cuando los símbolos de la religión se

han vuelto impotentes para canalizar una dimensión sagrada, en la medida en que la han burocratizado. Esta misma divisa le conduce a seguir los rastros de la tradición apofática, la literatura mística y la teología negativa con particular atención a la *Teología mística* del Pseudo-Dionisio Areopagita y los sermones del Maestro Eckhart, cuya aportación reinterpretará en clave estética, codificando sus conceptos principales para trasladarlos a su pensamiento estético. Esto nos permite comprender en profundidad la dimensión negativa que representan las imágenes de la “tiniebla”, la “oscuridad” y la “ceguera” en su música, poesía y obra dramática, absolutamente deudores del sostén filosófico que hemos estudiado, así como la recurrencia a la temática cristiana en su catálogo como compositor.

A través de la influencia de Espinosa y Schelling en su pensamiento estético, hemos podido descubrir la tradición que en su caso culmina en el expresionismo y la figura de Schoenberg. Resiguiendo su trayectoria desde sus primeros textos, se puede concluir que la presencia de ese universo intelectual está mediatizada por sus lecturas juveniles de Marcel Proust. De hecho, tanto la figura del *Amor dei intellectualis* espinosista como la intuición intelectual de Schelling, que encuentra el único camino posible en la dimensión estética convirtiéndose en intuición estética, llegan hasta Soler en primer término como fruto de su primera recepción de Proust, a quien acude buscando una prehistoria de la consciencia moderna, procurando rescatarla tal y como se manifiesta en el arte porque como hemos visto, Soler considera que después arte y música pierden la dirección histórica desde mediados del siglo XX. De este modo, la presencia tardía de Heidegger en su pensamiento es sin embargo, de gran relevancia para entender la evolución de su obra. Paulatinamente se hace más explícita una alianza estratégica con el pensador alemán que tiene resonancias en su propia filosofía de la historia. La retórica de Heidegger en la que se reivindica la conservación del ser sintoniza con la posición histórica de Soler, determinada por su demanda de un repliegue reflexivo y la conservación de aquello que se encuentra en peligro de ser olvidado.

Los límites que nos hemos marcado, con el fin de conservar el máximo grado de coherencia y claridad dentro de la complejidad de la investigación, nos han llevado a renunciar al desarrollo de algunas líneas que podrían dar algunos frutos. Algo que sólo hemos podido esbozar en la primera y la tercera parte es el posible emplazamiento de Soler, de una manera más amplia y profunda, dentro de una larga trayectoria del

pensamiento catalán que arranca en Ramon Llull y que llega hasta un siglo XX determinado por la Guerra Civil y el franquismo. Por otra parte, queda pendiente poner en diálogo el pensamiento de Soler con autores que no están presentes de forma explícita⁴⁶⁴ pero que podrían ser convocados en cuestiones que preocupan al autor estudiado, como puede ser el distanciamiento entre lenguaje y mundo o la convergencia de psicología y estética, para lo cual el diálogo con figuras esenciales como Ludwig Wittgenstein sería ineludible. Del mismo modo, cabe todavía explorar las posibilidades de un estudio comparativo con otros compositores, de nuestro entorno cultural, que cuenten también con una producción teórica de envergadura. Para terminar, un análisis musical de aspectos esenciales de su catálogo a la luz de esta investigación, ya sea para discutir o confirmar aspectos que sostenemos en nuestro trabajo, complementaría la imagen que aquí hemos expuesto.

Uno de los objetivos principales era el de abordar la obra de Soler como modelo propedéutico para una teoría del arte en el contexto actual, así como el de ofrecer un estudio que además de poner de relieve la relevancia filosófica de su aportación para el pensamiento estético contemporáneo, contribuya a dotar de más elementos de juicio y de una mayor profundidad los análisis que se hagan sobre su obra y su figura como compositor, de modo que estos se vean enriquecidos y sean comprendidos en una totalidad coherente. Conocer en profundidad el pensamiento vertido en su numerosa obra escrita puede ayudarnos a comprender mejor la evolución de su obra musical, así como su singular posición en el contexto de la creación musical contemporánea española desde mediados del siglo XX. Y en dirección contraria, la propia falta de sintonía que experimenta el autor con su tiempo y el carácter intempestivo de su obra y su pensamiento, constituye de hecho un acicate para su trabajo filosófico. Precisamente, la singularidad de Soler radica en el hecho de que tras un siglo de descomposición del humanismo, su obra y su pensamiento no renuncian todavía a rehacer el proyecto de un nuevo humanismo, que está en vías de ser pensado y discutido.

⁴⁶⁴ Algo que la necesidad de la exposición sólo nos ha empujado a llevarlo a cabo con las raíces del romanticismo y la obra de Schelling, así como con Ralph Waldo Emerson (dos autores que no tienen ninguna presencia explícita en la obra de Soler) al analizar las fuentes intelectuales de Charles Ives.

Fuentes y bibliografía

Abreviaturas

Archivo Personal de Josep Soler: APS

Biblioteca de Cataluña: BC

1. Fuentes manuscritas

1.1. Manuscritos

SOLER, Josep. “*Sobre Felip Pedrell*”. Conferencia leída en la Reial Acadèmia de Sant Jordi, Barcelona, 10 de diciembre de 1991, APS.

Santa Ana de Toledo. Tragedia en un acto. 1961 (rev.1992 y 2006), APS.

– “Notas sobre la *Primera partita de Harmonices mundi I, Seis piezas sagradas y Variaciones sobre un coral de Alban Berg*”. 2 de marzo de 1991, APS.

– *Diario personal*, ca. 1955-1969, APS.

– *Consideraciones sobre ópera y el compositor de ópera*, 1996, APS.

– *Ensayo sobre los inicios del cristianismo* (inacabado), APS.

– *Tres ensayos sobre la muerte* (inacabado), APS.

– *en el árbol del dios doliente* (en prensa), APS.

1.2. Correspondencia recibida por Josep Soler

BC: Robert Gerhard, Gertrud Schoenberg, Ernest Ansermet, René Leibowitz, Segimon Serrallonga, Xavier Monsalvatge.

APS: Luis de Pablo, Andrés Sánchez Pascual, Kurt von Fischer.

1.3. Otra correspondencia

BC: correspondencia entre Cristòfor Taltabull y Felip Pedrell, José Masuet, Xavier Benguerel, Joan Masjuan, Gregori Estrada, Andrés Lewin-Richter, y Ernesto Gardeñes.

2. Fuentes impresas

2.1. Periódicas

Destino, 1951-1960.

El País, 2013.

El Poble Català, 1910-1911.

El Sol, 1920-1934.

Empori, 1907-1908.

Il·lustració Catalana, 1907.

La Vanguardia, 1951-1976.

La revista, 1918.

L'actualité musicale. Annexe de la Revue Musicale S.I.M. (Société Internationale de Musique), 1910.

La Veu de Catalunya, 1910-1911.

Laye, 1951

L'actualité musicale. Annexe de la Revue Musicale S.I.M. (Société Internationale de Musique), 1910.

Le Gaulois, 1916.

Le mercure musical. Bulletin français de la S.I.M., 1907.

Música. Revista trimestral de los conservatorios españoles, 1954.

Musikblätter des Anbruch, 1924.

Revista Caspe. Colegio Sagrado Corazón de Jesús, 1951.

Revista de ideas estéticas, 1957.

Revista Musical Catalana, 1907-1910.

Revista Musical de Bilbao, 1913.

Revista Musical Hispanoamericana, 1915.

The Musical Quarterly, 1936.

2.2. Artículos y entrevistas en prensa

BODELON, Luis. "Josep Soler: *Más que hacer, tenemos que pensar, reflexionar sobre la evolución, sobre lo hecho*". *Ajoblanco*. Nº 6, abril de 1988, pp. 86-91.

- CHAVARRÍA, Maricel. “Sólo hago lo que me dicen, y es música”. *La Vanguardia*, 25 de abril de 2011, p. 27.
- CIVILOTTI, Diego. “Intento aprendre a morir sense fer massa el ridícul”. *El 3 de vuit*, 24 de abril de 2015, p. 72.
- COHEN, Marcelo. “Josep Soler: música sin concesiones”. *La Vanguardia*, 22 de marzo de 1983.
- GIL BONFILL, Joan Pere. “Una conversación con Josep Soler”. *El Perro Blanco*. Año 3, nº 9. Zaragoza, primavera de 2011, pp. 25-31.
- MARTÍ, Jordi. “Josep Soler: Estem vivint el final de la civilització: per això em carregó de valor i treball”. *440 Clàssica*, nº 6, junio-julio de 2012, pp. 36 y 37.
- MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. “Josep Soler: el arte como necesidad interior”. *Scherzo* nº 6, julio-agosto, Madrid, 1986, pp. 73-76.
- OÑATE, Lúdia. “Josep Soler: No sé si acceptaré la Medalla d’Or; no em cau gaire bé el ministre Wert”. *El cargol*, 28 de febrero de 2013, pp. 16-17.
- PIÑOL, Juan. “Don José Soler Sardá”. *Panadés*. Año XXII, nº 1059, 24 de febrero de 1962.
- SEMPRONIO. “Soler, del brazo del *poverello*”. *Diario de Barcelona*, 15 de febrero de 1963, p. 4.
- VARA, Juan. “Conversación con Josep Soler”. *Música Hoxe*. AGC, A Coruña, septiembre, 2002, pp. 4-9.

2.3. Artículos y colaboraciones de Josep Soler en obras colectivas

- SOLER, Josep. “¡Montaña!”. *Caspe. Colegio Sagrado Corazón de Jesús*. Barcelona, marzo-abril, 1951.
- “Requiem. Un cuento”. *Acción Católica*. XII, 34/35, Vilafranca del Penedès, 1952, p.299. (También reproducido en: Cuscó, Joan (coord.) *Josep Soler i Sardà. Componer y vivir*. pp. 200-201).
 - “Sobre Arnold Schönberg I”. *Serra d’Or*. Agosto, 1960, pp. 32-33.
 - “Sobre Arnold Schönberg II”. *Serra d’Or*. Septiembre, 1960, pp. 28-29.
 - “Sobre l’espiritualitat de la música”. *Serra d’Or*. Enero, 1961, pp. 30-32.
 - “La música religiosa actual I. Strawinski i el seus *Threni*”. *Serra d’Or*. Abril, 1961, pp. 32-34.
 - “Richard Strauss”. *Serra d’Or*. Junio 1961, pp. 36-37.

- “La música religiosa actual II. Entorn del *De profundis* de Schönberg”. *Serra d’Or*. Julio, 1961, pp. 36-37.
- “Harmonia en la música del nostre segle”. *Serra d’Or*. Septiembre, 1961, pp. 34-35.
- “L’òpera del 1900 ençà”. *Serra d’Or*. Diciembre, 1961, pp. 30-33
- “Elisabeth Schwarzkopf”. *Serra d’Or*. Marzo, 1962, p.62
- “Vers un concepte religiós de la música”. *Serra d’Or*. Junio, 1963, pp. 51-54.
- “El *Parsifal* de Richard Wagner”. *Serra d’Or*. Marzo, 1964, pp. 50-52.
- “El centenari de Richard Strauss”. *Serra d’Or*. Agosto, 1964, pp. 39-41.
- “Entorn al *Pierrot Lunaire* de Schönberg”. *Serra d’Or*. Septiembre, 1964, pp. 34-36.
- “Testimoniatge a la mort del mestre Taltabull”, *Serra d’Or*. Octubre, 1964, p.34.
- “Quetzalcoatl”. Libro-programa del II Festival Internacional de Música de Barcelona, 1964, p.46.
- “*Wozzeck* d’Alban Berg. Una estrena excepcional”. *Serra d’Or*. Marzo, 1965, pp. 34-35.
- “René Leibowitz”. *Serra d’Or*. Febrero, 1968, p.69.
- “Josep Soler, discípulo de Taltabull”. *Imagen y Sonido*, nº 58, 1968, pp. 44-45.
- “De la Juventud. Xavier Benguerel”. *Heterofonía. Revista Musical*, año I nº 4, enero de 1969, pp. 15-17.
- “Xavier Benguerel”. *Imagen y sonido*, nº 67, 1969, pp. 50-51.
- “*Lulu*, ópera d’Alban Berg”, *Serra d’Or*. Marzo, 1969, pp. 61-62.
- “Robert Gerhard ha muerto”. *Diario de Barcelona*. 14 enero de 1970, p. 28.
- “Igor Stravinsky. La muerte de un artesano”. *Diario de Barcelona*, 21 abril de 1971, p. 28.
- “Notas sobre la ópera *Edipo y Yocasta*”. Libro-programa del XII Festival Internacional de Música de Barcelona, 1974, pp. 171-178.
- “Alban Berg: la estructura de lo irracional”. *Música y Arte*, nº 4, Madrid-Barcelona, 1978, pp. 9-11.
- “Introducción” a Pseudo-Dionisio Areopagita. *Los Nombres Divinos y otros Escritos* (edición, traducción y prólogo de Josep Soler). Libros del Innombrable, Zaragoza, 2007 (2ª ed., 1ª ed. en Antoni Bosch. Barcelona, 1980), pp. 10-69.
- “Notas sobre la ópera *Edipo y Yocasta*”. *Recerca Musicològica*, II, 1982, pp. 56-80.

- “Josep Soler. Autoanálisis” en Casares, Emilio (ed). *14 compositores españoles de hoy*. Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Col. Ethos Música nº 9, Oviedo, 1982, pp. 441-465.
- “Sobre la estructura del acto creador en música”. *Revista de Musicología*, V. Nº 1, 1982, pp. 25-49.
- “El significat de l’Artista en la societat actual”. Discurso de ingreso en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Saint Jordi. Ed. Reial Acadèmia, Barcelona, marzo, 1983, pp. 5-24.
- “Espacio y símbolo en la obra de Wagner I”, *Recerca Musicològica*, III, 1983, pp. 173-198.
- “Algunas ideas sobre la ópera en España”. *Libro-programa del Festival Internacional de Música y Danza de Asturias*. Universidad de Oviedo, 1984, pp. 131-134.
- “Espacio y símbolo en la obra de Wagner II”. *Recerca Musicològica*, V, 1985, pp. 85-129.
- “La música religiosa de Liszt”. *Revista Musical Catalana*, nº 20, 1986, pp. 22-25.
- “Liszt, músico del futuro”. *Scherzo* nº 6, julio-agosto. Madrid, 1986, pp. 69-71.
- “Autorretrato”. *Scherzo*, nº 6, julio-agosto 1986, p.77.
- “L’autor es confessa”. *Revista Musical Catalana*, nº 19, mayo, 1986, pp. 7-8.
- “Prólogo” a Adorno, Th. W. *Mahler. Una fisiognómica musical* (Trad. de Andrés Sánchez Pascual). Península, Barcelona, 1987, pp. 9-18.
- “Sobre la imaginación”. *Fundació Caixa de Pensions* nº 38, enero. 1988, Barcelona. pp. 20-28.
- “Vigència i influència de l’obra de Schönberg”. *L’Avenç*. Octubre, 1988, p. 49.
- “El Nihilisme musical” en VV.AA. *Metamorfosi del Nihilisme*. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1989, pp. 151-163.
- “Cristòfor Taltabull, el hombre providencial para la música de Cataluña”. *Cuadernos de Música y Teatro*. Nº 3. SGAE, Madrid, 1989, pp. 91-103.
- “La ínfima transición de Alban Berg”. *Saber leer*, nº 30, Fundación Juan March, 1989, pp. 10-11.
- “Josep Cercós, in memoriam”. *Revista Musical catalana*. Diciembre, 1989, pp. 17-18. (Reproducido en: Calvet, C. C.; Delgado, A.; Lizano, J. *Testimonis, Josep Cercós*: Viena Serveis Editorials, Barcelona, 1992, pp. 28-32).

- “Sobre la música religiosa”. *Libro-Programa del 38º Festival de Música y Danza de Granada*. Granada, 1989, pp. 16-23.
- “Sobre la creación musical en Cataluña”. *Scherzo*, nº 39, Madrid, 1989, pp.75-92.
- “Wagner contado por él mismo”. *Saber leer*, nº 37. Fundación Juan March, Madrid, 1990, pp. 8-9.
- “Notas sobre *Tristán y Parsifal*”. *Cuadernos de Sección-Música*, nº 5, San Sebastián, 1990, pp. 157-182.
- “Escritos sobre la armonía. Sobre *Audición estructural* de Félix Salzer”. *Saber leer*, nº 45, Fundación Juan March, Madrid, 1991, pp. 10-11.
- “Sobre ética y estructura musical: la obra para tecla de Josep Soler”. *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992, pp. 327-341.
- “Viejas formas en un nuevo lenguaje. Sobre *The Twelve-Note Music of Anton Webern*”. *Saber leer*, nº 60. Fundación Juan March, Madrid, 1992, pp. 6-7.
- “Pròleg: Taltabull mestre dels temps difícils” en Casanovas, Josep y Casablanques, Benet. *Cristòfor Taltabull*. Boileau. Barcelona, 1992, pp. 9-29.
- “*L’Any de Gràcia*, ópera en un acto de Albert Sardà”. Notas al programa, A.C.A. Palma de Mallorca, 1993.
- “Mater Dolorosa”. Notas al programa. Aula de Estrenos de la Fundación Juan March, Madrid, 31 de marzo de 1993, pp. 6-8.
- “Frederic Mompou (1893-1997)”. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 7 de agosto de 1993, pp. 353-357.
- “Cal dir altra cosa que música quan s’és músic...?”. Festival *Elliott Carter/Josep Soler*. Fundació “La Caixa”. Barcelona, 1994, pp. 46-47.
- “Consideraciones sobre ópera y el compositor de ópera” en VV.AA. *L’opera negli anni ottanta: actas del congreso*. Instituto di Ricerca per il Teatro Musicale. Roma, 1995, pp.442-448.
- “La estética de la música en Schoenberg”. *Saber Leer*, nº 91, Fundación Juan March, Madrid, 1996, pp. 4-5.
- “Sobre las óperas de Josep Soler”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nº 4, Madrid, 1997, pp. 258-279.
- “Creación, pasado y futuro en Brahms”. *Scherzo* (“Dossier Brahms”), nº 113, Madrid, 1997, pp. 107-133.

- “Nacimiento del lenguaje musical de Occidente”. *Saber Leer*, nº 116, Fundación Juan March, Madrid, 1998, pp. 10-11.
- “Goethe y la música: Fausto, semper noster”. *Scherzo* nº 136, julio/agosto, Madrid, 1999, p. 117.
- “Pròleg” a Cuscó, Joan. *Els Goigs a Sant Fèlix. Música, festa i tradició*. El 3 de Vuit/Abadia de Montserrat, 2000, pp. 5-8.
- “Música y Ética”. *Saber Leer*, nº 166. Junio-Julio, 2003, pp. 6-7.
- “Notas sobre el Tiempo y la Música”. *Revista de la Societat de Compositors de Catalunya: Música d’ara*, nº 6, Barcelona, 2003, pp. 39-52.
- “Prólogo” a VVAA. *Lieder de W. A. Mozart*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2006, pp. 9-11
- “De en el árbol del dios doliente y poemas sagrados” (poemas) en Conde, José Antonio y Herrero, Raúl. *La luz escondida. Una poética de los ángeles*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2010, pp. 31-33.
- “Poemas”. *El Perro Blanco*. Año 3, nº 9. Zaragoza, primavera de 2011, pp. 5-8.
- “Ciencia y arte” en Sánchez de Andres, Leticia y Presas, Adela (ed.) *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2013, pp.17-45.
- “Sobre Música y poesía”. *Quimera: Revista de Literatura*. Año 2015, nº 380-381, pp. 36-39.

2.4. Obra de Josep Soler

- SOLER, Josep. *Fuga, técnica e historia*. Antoni Bosch. Barcelona, 1998 (2ª reimp., 1ª ed., 1980).
- *La música* (II Vol). Vol I: *De la época de la religión a la edad de la razón*. Vol II: *De la revolución francesa a la edad de la economía*. Montesinos. Barcelona, 1987 (2ª ed. 1ª edición, 1982).
 - *Victoria*. Antoni Bosch. Barcelona, 1983.
 - *Poesía y Teatro del Antiguo Egipto. Una selección* (Selección, introducción, traducción y notas de Josep Soler). Etnos, Madrid, 1993.
 - *Escritos sobre Música y dos Poemas*. Boileau. Barcelona, 1994.
 - y CUSCÓ, Joan. *Tiempo y Música*. Boileau. Barcelona, 1999.
 - *Otros Escritos y Poemas*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 1999.

- *Nuevos escritos y Poemas*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2003.
- y CUSCÓ, Joan. *De la vocación al oficio*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2003 (1ª ed (catalán): Museu de Vilafranca/Museu del Vi Fundació Privada. Vilafranca del Penedès, 2001).
- y BENAVIDES, Raül: *Xavier Gols*. Arola, Tarragona, 2004.
- *J.S. Bach. Una estructura del dolor*. Scherzo. Madrid, 2004.
- *Música y Ética*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2011 (1ª ed. en CM/La Porta Clàssica. Barcelona, 2006).
- *Musica enchiriadis*. Scherzo. Madrid, 2011.
- *Últimos escritos*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2014.
- *Música i espiritualitat*. Scialare. Vilafranca del Penedès, 2016.

2.5. Partituras impresas de Josep Soler

SOLER, Josep. *Passio Jesu-Christi*. Moeck-Verlag. Celle, 1970.

- *Noche oscura* para órgano y percusión. Ed. de Siegfried Fink y Peter Schumann. Zimmermann. Frankfurt, 1971.
- *In memoriam Husayn Mansur Hallaj per a conjunt de cambra*. Tritó. Barcelona, 2012.
- ... *voz silenciosa de las fuentes ocultas* para contrabajo y piano. Clivis. Barcelona, 2012.
- *Tres poemas per a orquestra 2013*. Clivis. Barcelona, 2014.
- *De les fulles del arbre celestial. Homenatge a Ramon Llull* para voz, coro femenino y conjunto instrumental. Clivis. Barcelona, 2015.

2.5.1. Partituras manuscritas de Josep Soler

SOLER, Josep. *Sinfonía Grünewald* para orquesta sinfónica. Fotocopia de la partitura ológrafa, 13/8/1960. Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza.

- *Agamemnon: tragedia en un acto y diez escenas. Texto de Lucio Anneo Séneca*. Fotocopia de la partitura ológrafa, 28/6/1965. BC, Fondo Josep Soler.
- *La tentation de Saint Antoine: Ópera en dos actos con texto de Gustave Flaubert*. Partitura ológrafa con libreto mecanografiado, 4/3/1967. BC, Fondo Josep Soler.

– *Vespro della beata vergine: oratorio para solos, coro y orquesta*. Partitura ológrafa, 1/3/1992. BC, Fondo Josep Soler.

3. Bibliografía de otros autores

ABELLÁN, José Luis. *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1998.

ACTON, Harry B. “*The Enlightenment* y sus adversarios” en Belaval, Yvon (ed.) *Historia de la filosofía. Vol. 6: Racionalismo. Empirismo. Ilustración*. Siglo XXI. Buenos Aires, 2002 (2ª ed., 1ª ed. de 1976), pp.220-278.

ADORNO, Theodor L.W. *Notas sobre literatura*. Obra completa, 11. Akal. Madrid, 2003.

– *Teoría estética. Obra completa*, 7. Akal. Madrid, 2004 (Trad. de Jorge Navarro Pérez).

– y HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Obra completa, 3. Akal. Madrid, 2007 (Trad. de Joaquín Chamorro Mielke).

– *Monografías musicales. Mahler. Una fisonomía musical*. Obra completa, 13. Akal. Madrid, 2008 (Trad. Alfredo Brotons Muñoz).

– *Impromptus*. Obra completa, 17. Akal. Madrid, 2008.

– “Prismas” en *Crítica de la cultura y sociedad I*. Akal. Madrid, 2008.

– *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Obra completa, 14. Akal. Madrid, 2009.

– *Filosofía de la nueva música*. Obra completa, 12. Akal. Madrid, 2009 (Trad. Alfredo Brotons Muñoz, 2ª reimpresión, 1ª edición de 2003).

– *Intervenciones*. Obra completa, 10 (Vol.2). Akal. Madrid, 2009.

– *Dialéctica Negativa*. Obra completa, 6. Akal. Madrid, 2011 (Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. 3ª ed. 1ª ed. de 2005).

ALBET, Montserrat. “Música catalana, viva”. *Destino*, nº 2196, noviembre de 1979.

ALBRIGHT, Daniel. *Modernism and Music: an anthology of sources*. University of Chicago Press. Chicago, 2004.

ALONSO, Celsa. “La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina” en Alonso, Celsa y Casares, Emilio. *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, 1995.

– “La música española y el espíritu del 98”. *Cuadernos de música Iberoamericana*. Vol. 5, 1998.

– “Nacionalismo” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, (tomo 7). Madrid, SGAE, 2000.

– (et alli) *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España Contemporánea*. ICCMU. Madrid, 2010.

ALONSO, Diego. *La formación musical de Roberto Gerhard*. Trabajo fin de estudios inédito. Universidad de la Rioja, Logroño, 2012 (Disponible en: http://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000150.pdf [Última consulta, 13 de abril de 2016]).

ALONSO, Enrique. *Sócrates en Viena: una biografía intelectual de Kurt Gödel*. Montesinos. Barcelona, 2007.

ALSINA, Miquel. *Teoria i història de la música al fons Taltabull de la Biblioteca de Catalunya*. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 2005. Disponible en: <http://www.bnc.cat/publicacions/167/Taltabull.pdf> [Última consulta: 11 de abril de 2016].

– *El Cercle Manuel de Falla de Barcelona (1947-c.1957): l’obra musical i el seu context*. Institut d’Estudis Ilerdencs. Lleida, 2007.

ALSINA MASMITJÀ, Josep y SESÉ SABARTES, Frederic. *La música y su evolución*. Grao. Barcelona, 1994.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. *Sonda: Problema y panorama de la música contemporánea (1967-1974)*. Centro de Documentación de Música y Danza. Madrid, 2009.

ANDERSEN, H.C. *Lo que el viento cuenta de Valdemar Daae*. (Trad. de Ignacio Meco). Labor. Barcelona, 1988.

ANDRÉS, Ramón. *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Acantilado. Barcelona, 2008.

ANSELMO. *Proslogio* en Fernández, Clemente (ed.) *Los filósofos medievales*. Biblioteca de Autores Cristianos (418). Madrid, 1979.

ARANA, Juan. “Kant y el fin de la filosofía de la naturaleza”. *Enrahonar*, nº 36, 2004, pp.11-24.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Gredos. Madrid, 2003 (Trad. de Tomás Calvo. 2ª reimp., 1ª ed., 1994)

– *Física*. Gredos. Madrid, 2008 (Trad. de Guillermo R. De Echandía).

ARNALDO, Javier (ed.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. Madrid, 1994 (2ª ed. 1ª edición de 1987).

- ARNDT, Matthew. "Schenker and Schoenberg on the Will of the Tone". *Journal of Music Theory*, Vol. 55, nº. 1, 2011, pp. 89-146.
- ARRUTI, Alberto. *Entre el arte absoluto y el arte de lo absoluto. La relación Kandinsky-Schönberg en sus escritos*. Tesis Doctoral, Euskal Herriko Unibertsitatea, Donostia, 2013.
- ASENSIO LLAMAS, Susana. "Eduardo Martínez Torner y la Junta para Ampliación de Estudios en España". *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187-151, septiembre-octubre, 2011, pp.857-874.
- AVIÑO, Xosé. "L'edat d'or de la música catalana" en Gabriel, Pere. *Història de la cultura catalana*. (Vol.VIII) Ed.62. Barcelona, 1994.
- Manuel Blancafort. Proa. Barcelona, 1997.
- "Musical institutions in Catalonia in francoist Spain" en Pérez Zalduendo, Gemma y Gan Quesada, Germán (ed.). *Music and Francoism*. Brepols, 2013, pp.157-172.
- BACON, Francis. *Novum Organum*. Sarpe, Madrid, 1984.
- BAILEY, Robert (ed.) *Prelude and Transfiguration from Tristan und Isolde*. A Norton Critical Score. N.Y. & London, 1985. pp. 103-305.
- BALLARIN, Josep M. *Mil anys i més d'un dia*. Abadia de Montserrat. Barcelona, 1989.
- BARCE, Ramón. "Prólogo" a Schoenberg, Arnold. *Tratado de Armonía*. Real Musical. Madrid, 1974 (Trad. de Ramón Barce).
- *Fronteras de la Música*. Real Musical. Madrid, 1985.
- BARCONS, Josep. *El pensamiento religioso en la música de Arnold Schoenberg. La centralidad de la noción de relación y la propuesta existencial de Moses und Aron*. Tesis Doctoral, UPF, Barcelona, 2013.
- BARDOLET, Sebastià. *Ireneu Segarra. Mig segle de mestratge musical*. Abadia de Montserrat. Barcelona, 1998.
- BARTHES, Roland. BARTHES, Roland. "The Death of the Author". *Aspen. The multimedia magazine in a Box*, nº 5+6, 1967.
- *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Siglo XXI. Buenos Aires, 2005.
- *Sade, Fourier, Loyola*. Cátedra. Madrid, 2010 (2ª ed., 1ª ed. de 1997).
- BASOMBA GARCÍA, Daniel. *El último Bach y el dodecafonismo como ideal musical: una lectura estética y sociológica*. Tesis Doctoral. Universidad Carlos III, Madrid, 2013.
- BENET, Sebastià. "Cristòfor Taltabull, l'home providencial per a la música catalana contemporània". *Serra d'Or*, nº 10. Barcelona, 1964.

- BENGUEREL, Xavier. *Notes de la meva vida (Memòries 1931-2009)*. Boileau. Barcelona, 2011.
- BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Obras*. Libro I / Vol.2. Abada. Madrid, 2008.
- BERNSTEIN, Richard. J. *Freud y el legado de Moisés*. Siglo XXI. Madrid, 2002 (Trad. de Enrique Mercado).
- BLANCO, Jaime y LIRA, Roberto. *La cançó de bressol de Josep Soler*. Trabajo de Doctorado (inédito). Universitat Autònoma de Barcelona. Curso 2003/2004.
- BOECIO. *La consolación de la filosofía*. Akal. Madrid, 1997 (Trad. de Leonor Pérez Gómez).
- BOHR, Niels. “On the Constitution of Atoms and Molecules”. *Philosophical Magazine*, Vol. 6, July 1913, pp. 1-25.
- BONASTRE, Francesc y CORTÉS, Francesc (coord.) *Història crítica de la Música Catalana*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 2009.
- BONET, Pilar i PERÁN, Martí. *Club 49. Reobrir el joc, 1949-1971* (Catálogo de la Exposición en el Centre d’Art Santa Mònica), Departamento de Cultura de la Generalitat, Barcelona, 2000.
- BONNER, Anthony. *L’art i la lògica de Ramon Llull. Manual d’ús*. Universitat de Barcelona. Barcelona, 2012.
- BORIO, Gianmario. “Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation.” *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 126, nº. 2, 2001, pp. 250-274.
- BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. A. Machado Libros. Madrid, 2002 (3ª edición. 1ª edición de 1996).
- BRETOS LINAZA, José Mª. “Kepler, el último nexo entre música y astronomía”. *Musiker: cuadernos de música*, nº 12, 2000, pp.147-159.
- BRUACH, Agustí. *Las óperas de Josep Soler*. Alpuerto. Madrid, 1999.
- “Tradición litúrgica y aconfesionalidad en la música de órgano actual”. *V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Madrid, 2001, pp. 1001-1015.
 - “La música de órgano como liturgia sonora de un memorial íntimo” en Cuscó, Joan (coord.) *Josep Soler. Compondre y vivir*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2010, pp.113-121.

– “La música escénica y el significado ético de la creación artística” en Cuscó, Joan (coord.) *Josep Soler. Componer y vivir*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2010, pp.123-142.

BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and The Frankfurt Institute*. The Free Press. New York, 1977.

BUELOW, George. “Johann Mattheson and the invention of the *Affektenlehre*” en Buelow, George y Marx, Hans J. *New Mattheson studies*. Cambridge University Press, 1983, pp.393-408.

BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Akal. Madrid, 2012 (2ª reimp., 1ª ed., 2004).

BUSSOTTI, Paolo; TAPP, Christian. “The influence of Spinoza’s concept of infinity on Cantor’s set theory”. *Studies in History an Philosophy of Science*. Vol. 40, Iss, 1, march 2009, pp.25-35.

CAHN, Steven J. “Schoenberg, the Viennese-Jewish experience and its aftermath” en Auner, Joseph y Shaw, Jennifer (ed.) *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge University Press, 2010, pp.191-206.

CALDERÓN URREIZTIETA, Carlos. “Experiencia estética y formulación científica: dos casos de estudio” en García Pérez, Amaya y Otaola González, Paloma (coord.). *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Universidad de Salamanca, 2014, pp.19-43.

CALMELL, César. “Pedrell, compositor i musicòleg” *Recerca musicològica*. XIV-XV, 2004-2005, pp. 335-348.

– “Josep Soler en sus escritos sobre música” en Cuscó, Joan (coord.) *Josep Soler. Componer y vivir*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2010, pp.77-103.

CALVET, Carme. *Testimonis: Josep Cercós*. Viena. Barcelona, 1992.

CAMPOS FONSECA, Susan. “Sartre, Leibowitz, John Cage y la Filosofía de la Nueva Música; del compositor dialéctico al compositor existencial”. *Observaciones filosóficas*, nº5, 2007 (Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/artesartre.html> [Última consulta: 12 de abril de 2016]).

CANTOR, Georg. *Fundamentos para una Teoría General de Conjuntos*. Crítica. Barcelona, 2006.

CARBONELL I GUBERNA, Jaume. “Música, oci i sociabilitat a la Barcelona del modernisme” en Sala, Teresa-M (coord.) *Pensar i interpretar l’oci. Passatemps*,

entreteniments i aficions i adiccions a la Barcelona del 1900. Ed. Universitat de Barcelona. Barcelona, 2012.

CARREDANO, Consuelo. “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispanoamericana (1914-1918)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. UNAM, nº 84, 2004, pp. 119-144.

CARREIRA, Xoán M. “La ópera en los años 80. España” en VV.AA. *L’opera negli anni ottanta: actas del congreso*. Instituto di Ricerca per il Teatro Musicale. Roma, 1995, pp.426-434.

– “Transgression as Integration: Contemporary Music in Spain during the Sixties”. *International Conference Music and Lifeworld. Otherness and Transgression in the Culture of the 20th Century*. Cascais, diciembre de 1996.

CASABLANCAS, Benet. “Situació actual de la composició a Catalunya”. *Recerca musicològica*, nº 2, 1982, pp.81-124.

– “Recepció a Catalunya de l’Escola de Viena i la seva influència sobre els compositors catalans”. *Recerca musicològica*, nº 4, 1984, pp.243-283.

CASALS, Josep. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Anagrama. Barcelona, 2003.

CASANOVAS, Josep. “En el centenari de Cristòfor Taltabull”. *Revista Musical Catalana*, nº 47, septiembre de 1988.

– y CASABLANCAS, Benet. *Cristòfor Taltabull*. Boileau-Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992.

CASARES, Emilio. “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”. *Recerca Musicològica*, nº 11-12, 1991.

– y ALONSO, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, 1995.

CATALÁN, Teresa y FERNÁNDEZ VIDAL, Carme (ed.). *Música no tonal. Las propuestas de J. Falk y E. Krenek*. Publicaciones de la Universitat de València, 2012.

CERDÀ I SURROCA, M^a Àngela. “Modernisme en Catalunya: traducció y divulgación”. *Hermêneus. Revista de Traducció e Interpretación*, nº 1, 1999, pp. 47-56.

CERVELLÓ, Jordi. “La música de Josep Soler, una publicación muy personal”. *Jano*, nº 570, 1983.

CHARLES, Agustí. *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*. Rivera. Valencia, 2002.

- *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*. Rivera. Valencia, 2005.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Igor Strawinsky: su tiempo, su significación, su obra*. Gustavo Gili. Barcelona, 1949.
- CIRLOT, Lourdes y VIDAL, Mercè (coord.) *Salvador Dalí i les arts: historiografia i crítica al segle XXI*. Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005.
- CIVILOTTI, Alejandro. “Josep Soler. La docència”. Concierto-Homenaje a Josep Soler (notas al programa). Teatro Principal de Badalona, 1 de noviembre de 2010.
- CIVILOTTI, Diego. “Josep Soler. La ferida incurable d’un *homo viator*”. Concierto-Homenaje a Josep Soler (notas al programa). Teatro Principal de Badalona, 1 de noviembre de 2010.
- “Consciencia e intuición artística: una ontología de la belleza y el dolor”. *El Perro Blanco*. Año 3, nº 9. Zaragoza, primavera de 2011, pp. 34-38.
- “Prólogo” a Soler, Josep. *Últimos escritos*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2014, pp. 9-43.
- “Els articles a *Serra d’or*, mig segle després” en Soler, Josep. *Música i espiritualitat*. Scialare. Vilafranca del Penedès, 2016, pp. 77-101.
- “La estética de la música en la era postinmunológica. El replanteamiento de Adorno a la luz de Han, con el horizonte de Soler”. *Música. Revista del Instituto Superior de Música*, nº 16. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2016, pp.86-115.
- COHEN, Bernard. “Newton” en GILLISPIE, Charles. *Dictionary of Scientific Biography*, Vol. 10. Charles Scribner’s Sons. New York, 1981 (10ª ed., 1ª ed. de 1970).
- *Revolución en la ciencia*. Gedisa. Barcelona, 1989.
- COHEN-LÉVINAS, Danielle. *Musique et Philosophie*. L’Harmattan. París, 2005.
- COOMARASWAMY, Ananda K. *La transformación de la Naturaleza en Arte*. Kairós. Barcelona, 1997.
- COPELAND, Jack. *Alan Turing. Pionero de la era de la información*. Turner. Madrid, 2012 (Trad. de Cristina Núñez Pereira).
- CORBIN, Henry. *Cuerpo espiritual y Tierra celeste. Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Siruela. Madrid, 2006 (Trad. de Ana Cristina Crespo. 2ª ed., 1ª ed., 1996).
- CORTÈS, Francesc. “Nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936”. *Recerca musicològica*, nº. 14-15, 2004-2005, pp.77-85.

- “La música dels segles XIX-XX” en Bonastre, Francesc y Cortès, Francesc (coord.) *Història crítica de la Música Catalana*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 2009, pp.423-514.
- *Història de la música a Catalunya*. Base. Barcelona, 2011.
- “Reflejo, imágenes y distorsiones en la recepción de las vanguardias musicales en Barcelona (1914-1936)” en Nagore, M., Sánchez de Andrés, L., Torres, E. (eds.) *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*. ICCMU. Madrid, 2009.
- COUSSEMAKER, Edmon de. *Scriptorum de Musica Medii Aevi Novam Seriem a Gerbertina Alteram Collegit Nuncque Primum Edidit* (4 vol). Paris, 1986.
- CREGO, Charo. “El lugar de la belleza artística en la *Crítica del Juicio*” en VV.AA. *Estudios sobre la Crítica del Juicio*. CSIC. Madrid, 1990.
- CRUZ GÓMEZ-ELEGIDO, María. “La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri”. *Recerca musicològica*, nº 4, 1984.
- CURESES, Marta. “The institutionalization of the avant-garde in Catalonia as of 1939” en Pérez Zalduondo, Gemma y Gan Quesada, Germán (ed.). *Music and Francoism*. Brepols, 2013, pp.203-231.
- CUSCÓ, Joan y SOLER, Josep. *Tiempo y música*. Boileau. Barcelona, 1999.
- *Els goigs a Sant Fèlix. Música, festa i tradició*. El 3 de Vuit/Abadia de Montserrat. Barcelona, 2000.
- “Música i Cultura”. *Revista Catalana de Musicologia*, nº 1, 2001, pp.209-217.
- “Música y Memoria” en Cuscó, Joan (coord.) *Josep Soler. Compondre y viure*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2010, pp.21-46.
- “Verdaguer en música. La contemporaneïtat d’una poètica”. *Anuari Verdaguer*, nº 18, 2010, pp.129-140.
- “Eugeni d’Ors: la filosofia como música”. *Cuadernos salmantinos de filosofía*. Nº 37, 2010, pp.191-200.
- “Eugeni d’Ors. Filosofia i humanisme en el segle XX”. *Revista d’història de la filosofia catalana*. Nº 6, 2013, pp.93-115.
- *Josep Soler, Vilafranca i l’òpera a Catalunya*. Scialare. Vilafranca del Penedès, 2014.
- “Notes a l’òpera *Èdip i Jocasta* de Josep Soler”. *Serra d’Or*, nº 651, 2014, pp.52-54.
- (ed.) *L’art invisible*. Scialare. Vilafranca del Penedès, 2015.

– “Música i Paraula” en Soler, Josep. *Música i espiritualitat*. Scialare. Vilafranca del Penedès, 2016, pp. 7-11.

DALÍ, Salvador. *Los cornudos del viejo arte moderno*. Tusquets. Barcelona, 2000 (Trad. de Carmen Artal).

– *Diario de un genio*. Tusquets. Barcelona, 2014 (Trad. de Beatriz de Moura. 3ª ed., 1ª ed., 1983).

DARRIGOL, Olivier. *Electrodynamics from Ampère to Einstein*. Oxford University Press, 2002 (2ª ed., 1ª ed., 2000).

DE LIBERA, Alain de. *Eckhart, Suso, Tauler y la divinización del hombre*. José J. de Olañeta. Palma de Mallorca, 1999.

DE PABLO, Luis. *A Contratiempo*. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009.

DEL CANTO NIETO, José Ramón. “*Natura naturans y natura naturata* en Spinoza y en David Nieto, Haham de la comunidad sefardita de Londres a principios del siglo XVIII”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. Vol. 27, 2010, pp.165-188.

DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. Anagrama. Barcelona, 1972.

– *Spinoza: filosofía práctica*. Tusquets. Barcelona, 2009 (2ª ed., 1ª ed., de 1984).

DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*. Les Éditions de Minuit. Paris, 1987.

DÍAZ, Elías. “Los inicios de la reconstrucción de la razón” en Pérez Zalduondo, Gemma y otros (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. (Vol.1) Universidad de Granada, 2001, pp.15-30.

DÍAZ GONZÁLEZ, Diana. *Manuel Manrique de Lara (1863-1929): militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*. SEDEM. Madrid, 2016.

DÍAZ MOHEDO, Mª Teresa. “La educación artística en el proyecto educativo franquista” en Pérez Zalduondo, Gemma y otros (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. (Vol. 2) Universidad de Granada, 2001, pp.165 -171.

DIBELIUS, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Akal. Madrid, 2004.

D’ORS, Eugeni. “Taltabull, Noucentista” en *Glosari 1906-1907*. Quaderns Crema. Barcelona, 1996.

EAGLEFIELD HULL, Arthur. *A Great Russian Tone-Poet: Scriabin*. Kegan Paul Trench & Co. London, 1916.

ECKHART (Maestro). *El fruto de la nada y otros escritos*. Siruela. Madrid, 2006 (Trad. de Amador Vega. 5ª ed., 1ª ed., 1998).

- EINSTEIN, A. PODOLSKY, B.; ROSEN, N. "Can Quantum-Mechanical Description of Physical Reality Be Considered Completed?". *Physical Review*. Vol. 47, 15 de mayo, 1935, pp.777-780).
- EINSTEIN, Albert. *Mi visión del mundo*. Tusquets. Barcelona, 1991 (8ª ed., 1ª ed., 1980).
- "Remarks to the Essays Appearing in this Collective Volume" en SCHILPP, Paul Arthur (ed.). *Albert Einstein. Philosopher-Scientist*. Open Court/Library of Living Philosophers, 2000 (8ª reimp., 1ª ed., 1949).
 - *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Alianza, 2005 (3ª reimp., 1ª ed., 1984).
 - *Mis ideas y opiniones*. Antoni Bosch. Barcelona, 2011.
- ELENA, Alberto. *La revolución astronómica. Historia de la ciencia y de la técnica*, vol. 12. Akal. Madrid, 1995.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Ensayos*. Cátedra. Madrid, 2014 (Trad. de Javier Alcoriza).
- ESCOTO ERIÚGENA, Juan. "*Periphyseon. Libro I: Sobre la división de la naturaleza*" en Fernández, Clemente. *Los filósofos medievales*, vol. II. Biblioteca de Autores Cristianos (418). Madrid, 1979.
- ESQUERRA, Francesc. "El mestre Cristòfor Taltabull". *El maresme*. Nº 212, Mataró, 6 de mayo de 1982.
- ESTEBAN SÁNCHEZ, Manuel. "La música, *un espacio ausente*". *Contextos*. Vol. 3, nº 5, Universidad de León, 1985, pp. 179-187.
- FEISST, Sabine. *Schoenberg's New World: The American Years*. Oxford University Press, 2011.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Eugenio. "Historia de las palabras: la importancia del uso" en Carvajal, Julián y De la Cámara, Mª Luisa (coord.). *Spinoza: de la física a la historia*. Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp.205-220.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Rosa Mª. *La obra del compositor Joan Guinjoan*. Tesis Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.
- FERRÉ PAVIA, Carme. *Intel·lectualitat i cultura resistents: Serra d'Or 1959-1977*. Galerada. Cabrera de Mar, 2000.
- FLAUBERT, Gustave. *La Tentation de Saint Antoine*. Gallimard, Paris, 1983.
- FLEISCH, Daniel. *A Student's Guide to Maxwell's Equations*. Cambridge University Press, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Genealogia del racismo*. Altamira. La Plata, 1996.

FRANK, Philipp G. "Einstein, Mach and Logical Positivism" en Schilpp, Paul Arthur. *Albert Einstein. Philosopher-Scientist*. The Library of Living Philosophers (Vol. VII). Southern Illinois University, 2000 (3ª ed., 1ª ed., 1969), pp. 271-286.

FREUD, Sigmund. *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Alianza. Madrid, 2005.

FUBINI, Enrico. *Música y estética en la época medieval*. Universidad de Navarra. Pamplona, 2008.

– *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza. Madrid, 2010 (2ª reimpresión. 1ª edición, 1988).

FÜLÖP, Erika. "Proust's imperfect: Rhythms of the *Recherche*" en WATT, Adam (ed.) *Swann at 100 / Swann à 100 ans* (Actas del Congreso- University of Exeter, UK). Brill, Leiden, 2015, pp. 197-212.

FUMAGALLI, María Teresa. *La estética medieval*. A. Machado Libros. Madrid, 2012.

GABRIEL, Pere. *Història de la cultura catalana*. Ed. 62. Barcelona, 1994.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. Sígueme. Salamanca, 2005.

GAN QUESADA, Germán.

– "*De música in verbis*. Notas sobre la literatura musical de Xavier Monsalvatge en un momento de transición (1948-1953)" en Sánchez de Andrés, Leticia y Presas, Adela. *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2013, pp.87-106.

GARCÍA LABORDA, José Mª. "Compositores de la Segunda Escuela de Viena en Barcelona". *Revista de Musicología*. Vol. 23, nº1, 2000, pp.187-220.

– "La primera recepción de Arnold Schönberg en España y su ubicación en el debate cultural de la época (1915-1939)" en Cavia Naya, Victoria (ed.) *Arnold Schönberg (1874-1951), Europa y España*. Universidad de Valladolid, 2003, pp.57-78.

– *En torno a la Segunda Escuela de Viena*. Alpuerto. Madrid, 2005.

GARCÍA MARTINEZ, Mª Victoria. "El regreso de Óscar Esplá a España en 1950" en Suárez-Pajares, Javier (ed.). *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*. SITEM. Universidad de Valladolid, 2008.

GIL BONFILL, Joan Pere. "Poesía de cámara" en Cuscó, Joan (coord.) *Josep Soler. Componer y vivir*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2010, pp.199-207.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. *Arte y Estado*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2009.

GÖDEL, Kurt. *Obras completas*. Alianza. Madrid, 2006 (Trad. Jesús Mosterín, 3ª ed., 1ª ed., 1981).

- GODWIN, Joscelyn. *La cadena áurea de Orfeo. El resurgimiento de la música especulativa*. Siruela. Madrid, 2009.
- GOETHE, J.W. *Escritos de arte*. Síntesis. Madrid, 1999 (Trad. de Miguel Salmerón).
- GÓMEZ PIN, Víctor. *Entre lobos y autómatas. La causa del hombre*. Espasa. Madrid, 2006.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio. “Un cancionero excepcional ninguneado por la (etno)musicología española”. *Revista de Musicología*. SEDEM. Vol.32, nº2, julio de 2009, pp.69-89.
- GONZÁLEZ, Nuria. *Complejo atonal. La atonalidad de Arnold Schönberg como paradigma estético del expresionismo*. Tesis Doctoral, ULL, Tenerife, 2007.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. “Hacia la heterogénea realidad presente” en González Lapuente, Alberto (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol 7: La música en España en el siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2012, pp.233-334.
- GRACIA, Jordi y RUIZ CARNICER, Miguel Ángel. *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*. Síntesis. Madrid, 2001.
- GREENE, Brian. *El universo elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría definitiva*. Crítica. Barcelona, 2001.
- GREY, Thomas S. “Meister Richard’s apprenticeship: the early operas (1833-1840)” en *The Cambridge Companion to Wagner*. Cambridge University Press, 2008, pp.18-46.
- GUANYABENS I CALVET, Nicolau. “Madrigalistas d’Iluro (1946-1947). Una experiència coral irreplicable”. *Sessió d’Estudis Mataronins*, nº 22, 2005, pp.271-281.
- GUIJARRO, Victor y GONZÁLEZ DE LA LASTRA, Leonor. *La quimera del autómata mecánico: del calculador medieval a la máquina analítica de Babbage*. Cátedra. Madrid, 2010.
- HAAS, Alois Maria. *Maestro Eckhart. Figura normativa para la vida espiritual*. Herder. Barcelona, 2002.
- HAGAN, S., HAMEROFF, S.H., TUSZYNSKI, J. “Quantum Computation in Brain Microtubules: Decoherence and Biological Feasibility”. *Physical Reviews*. Vol. 65, nº 6, junio de 2002.
- HAMEROFF, S., PENROSE, R. “Orchestrated reduction of quantum coherence in brain microtubules: A model for consciousness”. *Neural Network World*, Vol 5, nº5, 1995, pp.793-804.

- HAN, Byung-Chul. *El aroma del tiempo*. Herder. Barcelona, 2015 (Trad. de Paula Kuffer).
- HANKINS, Thomas. *Ciencia e ilustración*. Siglo XXI. Madrid, 1988.
- HARMON, Joseph E. y GROSS, Alan G. *The Scientific Literature. A Guided Tour*. University of Chicago Press, 2007.
- HARVEY, Jonathan. *Música e inspiración*. Global Rhythm. Barcelona, 2008 (Trad. de Carme Castells).
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del Espíritu*. FCE. México, D.F., 2007 (Trad. de Wenceslao Roces).
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesía*. FCE. México, D.F., 1995 (Trad. de Samuel Ramos. 1ª reimp., 1ª ed. de 1958).
- *Caminos de bosque*. Alianza. Madrid, 2001 (2ª reimp., 1ª ed., 1995. Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte).
 - *Ser y tiempo*. Trotta. Madrid, 2003 (Trad. de Jorge Eduardo Rivera).
 - *Parménides*. Akal. Madrid, 2005 (Trad. de Carlos Másmela).
 - *¿Qué es metafísica?*. Alianza. Madrid, 2009 (Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. 2ª reimp., 1ª ed., 2003).
 - *Carta sobre el Humanismo*. Alianza. Madrid, 2013 (Trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte. 2ª ed., 1ª ed., 2000).
 - *Nietzsche*. Ariel. Barcelona, 2014 (4ª reimp., 1ª ed., 2013. Trad. de Juan Luis Vermal).
- HEILBRON, John L. *The Oxford Companion to the History of Modern Science*. Oxford University Press, 2003.
- HEIMERL, Theresia. *Frauenmystik - Männermystik? Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Darstellung von Gottes- und Menschenbild bei Meister Eckhart, Heinrich Seuse, Marguerite Porete und Mechthild von Magdeburg* (“Mystik und Mediävistik”, Vol. 1). Lit. Münster, 2002.
- HEISENBERG, Werner. “El debate entre Platón y Demócrito”, “La ciencia y lo bello” y “Si la ciencia es consciente de sus límites” en Wilber, Ken (ed.). *Cuestiones cuánticas*. Kairós. Barcelona, 2002, pp.77-118.
- HENRY, Anne. *Marcel Proust: théories pour une esthétique*. Klincksieck. París, 1981.
- *La tentation de Marcel Proust*. Presses Universitaires de France. Paris, 2000.
- HERTZ, Heinrich. *Las ondas electromagnéticas*. Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.

- HESÍODO. *Obras y fragmentos*. Gredos. Madrid, 2000 (Trad. de Aurelio Pérez).
- HOBBSAWM, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Booket. 2013.
- HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*. Booket/Tusquets. Barcelona, 2015 (Trad. de Mario Arnaldo Usabiaga Bandizzi y Alejandro López Rousseau).
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hiperión o el eremita en Grecia*. Hiperión. Madrid, 2002 (Trad. de Jesús Munárriz. 21ª ed., 1ª ed., de 1976).
- HOMS, Joaquim. *Robert Gerhard y su obra*. Universidad de Oviedo, 1987.
- “Records i reflexions des del darrer tram de camí”. *Parlament de l’Acadèmic Electe Il·lm. Sr. Joaquim Homs i Oller amb motiu del seu ingrés a l’Acadèmia*. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona, 3 de mayo de 1989.
- *Antologia de la música contemporània. Del 1900 al 1959*. Pòrtic. Barcelona, 2001.
- HONEGGER, Arthur. *Yo soy compositor*. Ricordi. Buenos Aires, 1952 (Trad. de Floro M. Ugarte).
- HONNETH, Axel. *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la teoría crítica*. Katz. Madrid, 2009.
- HOPPIN, Richard. *La música medieval*. Akal. Madrid, 2000.
- HOWAT, Roy. *Debussy in proportion. A musical analysis*. Cambridge University Press, 1989 (2ª reimp., 1ª ed., 1983).
- HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Alianza. Madrid, 2012 (7ª reimp., 1ª ed., 1978).
- HUME, David. *La norma del gusto y otros ensayos*. Península. Barcelona, 1989.
- IVES, Charles. *Ensayos para una sonata, la mayoría y otros ensayos*. Rodolfo Alonso. Buenos Aires, 1973.
- JAMME, Christoph. *El movimiento romántico*. Akal. Madrid, 1998.
- JANÉS, Alfonsina. *L’obra de Richard Wagner a Barcelona*. Rafael Dalmau, Barcelona, 1983.
- JAY, Martin. *Adorno*. Harvard University Press, 1984.
- JIMENA SOLÉ, María. “Spinoza en el origen del Idealismo alemán: repercusiones de la “polémica del spinozismo” en Fichte y Schelling”. *El arco y la lira. Tensiones y debates*. Nº 1, 2013, pp.39-54.
- JO NYE, Mary. *The Cambridge History of Science*. Cambridge University Press, 2003.

- JONAS, Hans. *La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*. Siruela. Barcelona, 2003 (Trad. de Menchu Gutiérrez. 2ª ed., 1ª ed., 2000).
- JOU, David. *Introducción al mundo cuántico. De la danza de las partículas a la semilla de las galaxias*. Pasado&Presente. Barcelona, 2013 (2ª ed., 1ª ed., 2012).
- KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el Arte*. Paidós. Barcelona, 1996.
- y MARC, Franz. *El Jinete azul*. Paidós. Barcelona, 2010 (Trad. de Ricardo Burgaleta Weber. 2ª ed. 1ª ed. 1989).
- KANT, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Taurus. Barcelona, 2005 (Trad. de Pedro Ribas),
- *Crítica del discernimiento*. Alianza. Madrid, 2012 (Trad. de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas).
- KEATHLEY, Elizabeth. “Interpreting *Erwartung*: collaborative process and early reception” en Auner, Joseph y Shaw, Jennifer (ed.) *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge University Press, 2010, pp.81-93.
- KIRCHMEYER, Helmut. “Ideologische Reflexion und musikgeschichtliche Realität: Kritische Betrachtungen zum Prinzip zeitgemäßer Vorstellungen von Objekt-Wertungen und zum Problem einer virtuellen Musikgeschichtsschreibung”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 63. Jahrgang. H. 4, 2006, pp.257-289.
- KLEIST, H. von. “Cartas de un joven poeta a un joven pintor” en Arnaldo, Javier (ed.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. Madrid, 1994 (2ª ed. 1ª edición de 1987), pp.92-93.
- KRAUS, Karl. *Escritos*. Antonio Machado Libros. Madrid, 2010 (Trad. de José Luis Arántegui).
- KRISTEVA, Julia. *Time and sense. Proust and the experience of literature*. Columbia University Press, 1996.
- KUHN, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. FCE. México, 2006 (Trad. de Carlos Solís. 3ª ed, 1ª ed., 1971).
- LACOCQUE, André. “La revelación de las revelaciones” en Lacocque, André y Ricoeur, Paul. *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos*. Herder. Barcelona, 2001 (Trad. de Antonio Martínez Riu).
- LEIBOWITZ, René. *Introduction à la musique de douze sons*. L’Arche. Paris, 1949.
- *La evolución de la música: de Bach a Schönberg*. Nueva Visión. Buenos Aires 1957 (Trad. de Jorge Grisetti).
- *Schoenberg*. Éditions du Seuil. Paris, 1969.

– “Josep Soler” en Cuscó, Joan (coord.) *Josep Soler. Compondre y viure*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2010, pp.105-112.

LEYTE, Arturo. *Las épocas de Schelling*. Akal. Madrid, 1998.

LINDBERG, David C. Los inicios de la ciencia occidental. La tradición científica europea en el contexto filosófico, religioso e institucional (desde el 600 a.C. hasta 1450). Paidós. Barcelona, 2002.

LIVIO, Mario. “Lost in translation: Mystery of the missing text solved”. *Nature*, vol. 479, 10 de noviembre de 2011, pp. 171-173.

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1980 (Trad. de Lourdes Cirlet y Pau Pérez).

LÓPEZ, Julio. *La música de la modernidad. De Beethoven a Xenakis*. Anthropos. Barcelona, 1984.

LÓPEZ ANDRÉS, Jesús M^a. “Contenidos ideológicos para la educación y la cultura en la “Era Azul” del franquismo” en Pérez Zalduondo, Gemma y otros (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. (Vol.1) Universidad de Granada, 2001, pp.161-176.

LÓPEZ DE LIZAGA, José Luis. “No hay vida correcta en la vida falsa. La filosofía moral de Adorno” en Muñoz, Jacobo (ed.). *Melancolía y verdad. Invitación a la lectura de Th. W. Adorno*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2011, pp. 177-200.

MAGUIRE, Jan. “René Leibowitz (1913-1972)”. *Tempo (New Series)*. Vol. 3, Diciembre, 1979, pp.6-10.

MANDELBROT, Benoît. *La geometría fractal de la naturaleza*. Tusquets. Barcelona, 2003.

– *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*. Tusquets. Barcelona, 2006.

MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia*. Guadarrama. Madrid, 1970.

– *Historia cultural de la música*. Fundación Autor-SGAE. Madrid, 2008.

MARFANY, Joan-Lluís. “Burguesia, modernització cultural, catalanisme” en Gabriel, Pere. *Història de la cultura catalana*. Vol.VI: “El modernisme (1890-1906)”. Ed. 62. Barcelona, 1994.

MARÍ, Antoni. *L’home de geni*. Ed. 62. Barcelona, 1997.

MARTIN DE SANTA OLALLA, Pablo. “Cultura y franquismo: la intervención de la Iglesia católica durante dos décadas (1936-1956)” en Pérez Zalduondo, Gemma y otros (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. (Vol.1) Universidad de Granada, 2001, pp.177-192.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Nacionalismo e Internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX”. *Revista de musicología*, Vol. 16, nº 1, 1993.

– “Realidades y máscaras en la música de la posguerra” en Pérez Zalduondo, Gemma y otros (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. (Vol. 2) Universidad de Granada, 2001, pp. 31-82.

– “Música e identidad nacional en la España de entreguerras: los conciertos populares del Círculo de Bellas Artes (1914-1924)”. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, nº. 10, 2011.

MARTÍNEZ FIOL, David. *La Setmana Tràgica*. Pòrtic, Barcelona, 2009.

MARTÍNEZ MARZOA, Felipe. *Historia de la filosofía* (Vol.1) Istmo. Madrid, 2000 (2ª ed., 1ª ed., 1994).

– *Historia de la filosofía* (Vol.2) Istmo. Madrid, 2003 (2ª ed., 1ª ed., 1994).

MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Cancionero Musical de la Lirica popular Asturiana*. Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo, 2000 (4º ed. facsímil. 1ª ed., 1971).

MASON, Stephen F. *Historia de las ciencias. 4: La ciencia del siglo XIX, agente del cambio industrial e intelectual*. Alianza. Madrid, 2001 (4ª ed., 1ª ed. de 1986).

– *Historia de las ciencias. Vol 5: La ciencia del siglo XX*. Alianza. Madrid, 2001 (3ª ed., 1ª ed., 1986).

MAYORDOMO, Alejandro (coord.) *Estudios sobre la política educativa durante el franquismo*. Universitat de València, 1999.

MEDINA, Ángel. “Soler Sardà, Josep”, *The New Grove Dictionary of Opera*. Stanley Sadie. London, 1991.

– *Josép Soler. Música de la pasión*. ICCMU/Fundación Autor. Madrid, 2011 (3ª ed., 1ª ed., 1998).

– “Música española 1935-1956: rupturas, continuidades y premoniciones” en Pérez Zalduondo, Gemma y otros (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. (Vol. 1) Universidad de Granada, 2001, pp.59-74.

– “Inventario de la lucidez: Ramón Barce (1928-2008)”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 17, 2009, pp. 7-22.

– “Acotaciones musicales a la transición democrática de España” en Alonso, Celsa et alli. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España Contemporánea*. ICCMU. Madrid, 2010, pp.267-282.

- “Josep Soler: la historia y la inspiración, la noche y la luz” en Cuscó, Joan (coord.) *Josep Soler. Componer y vivir*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2010, pp.7-13.
- MEINE, Sabine. *Ein Zwölftöner in Paris: Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913-1972)*. Wißner, Augsburg, 2000.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol III: Francia. *Obras completas* (Tomo I). Universidad de Cantabria. Santander, 2012.
- MENKE, Christoph. *La soberanía del Arte*. Visor. Madrid, 1997.
- MESTRES-QUADRENY, Josep Maria. *La música y la ciencia en progreso*. Arola. Tarragona, 2011.
- MICHELSON, Albert y MORLEY, Edward. “On the Relative Motion of the Earth and the Luminiferous Ether”. *American Journal of Science*, nº 203, vol 34, november, 1887, pp. 333-345.
- MILLET, Lluís. “El llegat històric de l’Orfeó Català (1891-1936)”. *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp.148-150.
- “Cinco compositores catalanes contemporáneos. Josep Soler”. *Imagen y sonido*, nº 105. Barcelona, marzo 1972, pp.66-70.
- MORENO I MORERA, Modest. “A propòsit de l’edició d’un llibre”. *Annals del Centre d’Estudis Comarcals del Ripollès 1987-1988*, 1988.
- NADLER, Steven (ed.) *Spinoza and Medieval Jewish Philosophy*. Cambridge University Press, 2014).
- NEF, Frédéric. *Qu’est-ce que la métaphysique?*. Gallimard, París, 2004.
- NEURATH, O.; HAHN, H; CARNAP, R.. *La concepción científica del mundo – El Círculo de Viena*. Centro de Estudios de Filosofía Analítica. Lima, 1995 (Trad. de Alonso Zela Torres. Disponible en: <http://www.cesfia.org.pe/zela/manifiesto.pdf> [Última consulta: 13 de abril de 2016]).
- NEWTON, Isaac. *Principios matemáticos de la filosofía natural*. Tecnos. Madrid, 2011 (Trad. de Antonio Escohotado. 3ª ed., 1ª edición de 1987).
- NIEMINEN, Risto. *George Benjamin*. Faber&Faber. London, 1997 (Trad. de Julian Anderson y Michael Durnin).
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Alianza. Madrid, 1987 (Trad. de Andrés Sánchez Pascual. 13ª reimp., 1ª ed., 1972).
- *El nacimiento de la tragedia*. Alianza. Madrid, 2005 (Trad. de Andrés Sánchez Pascual. 7ª reimpresión. 1ª ed., 1973).

- *La ciencia jovial*. Gredos. Madrid, 2014 (Trad. de Germán Cano).
- O'CALLAGHAN, José (ed.). *Nuevo Testamento Griego-Español*. Biblioteca de Autores Cristianos (574). Madrid, 1996.
- ORÍGENES. *Sobre los principios* (Col. “Fuentes Patristicas”, nº 27). Ciudad Nueva, Madrid, 2015 (Trad. de Samuel Fernández Eyzaguirre).
- ORTIZ DE URBINA, Paloma. “La recepción de Richard Wagner en Madrid entre 1900 y 1914”. *Cuadernos de música Iberoamericana*. Vol. 12, 2006.
- “The Correspondence Between Roberto Gerhard and Arnold Schoenberg”. *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, 9, 2013-2014, pp. 41-57.
- OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Alianza. Madrid, 2009 (Trad. de Fernando Vela. 3ª reimp., 1ª ed., 1980).
- NONO, Luigi. “Presenza storica nella musica d'oggi” en Restagno, Enzo (ed.). *Nono*. Edt. Torino, 1987.
- PANYELLA, Vinyet. *Cronologia del noucentisme*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 1996.
- PARMÉNIDES. *Poema*. Istmo. Madrid, 2007 (Trad. de Alberto Bernabé).
- PECOURT, Joan. “El campo de las revistas políticas bajo el franquismo”. *Papers: revista de Sociologia*, nº 81, 2006, pp.205-228.
- PEITGEN, Heinz-Otto. “Continuum, Chaos and Metronomes” en Duchesneau, Louise y Marx, Wolfgang. *György Ligeti: offoreign Lands and strange sounds*. Boydell & Brewer, Woodbridge, 2011.
- PENROSE, Roger. “On Gravity's Role in Quantum State Reduction”. *General Relativity and Gravitation*, vol. 28, nº 5, 1996, pp. 581-600.
- “Quantum computation, entanglement and state-reduction”. *Philosophical Transactions*. Vol. 356, nº 1743, agosto de 1998, pp. 1927-1939.
- “Wavefunction collapse as a real gravitational effect” en Fokas, A., Kibble, T.W.B., Grigouriou, A. y Zegarlinski, B. (ed.) *Mathematical Physics 2000*. Imperial College. Londres, 2000, pp. 266-282.
- *El camino a la realidad. Una guía completa de las leyes del Universo*. Debate. Barcelona, 2006 (Trad. de Javier García Sanz).
- *La nueva mente del emperador*. Random House Mondadori. Barcelona, 2009 (Trad. de Javier García Sanz. 2ª ed., 1ª ed., 1991).
- *Ciclos del tiempo. Una extraordinaria nueva visión del universo*. Random House Mondadori. Barcelona, 2011 (Traducción de Javier García Sanz).

– *Las sombras de la mente*. Crítica. Barcelona, 2012 (Trad. de Javier García Sanz. 2ª ed., 1ª ed. de 1994).

PEÑA, Vidal. “Razón y “fundamento”: Las definiciones de *causa sui*, substancia y Dios, en Espinosa”. *Ingenium. Revista de historia del pensamiento moderno*. Nº 1, enero-junio, 2009, pp.30-48.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1949-1945)”. *Recerca Musicològica*. Nº 11-12, 1991, pp.467-487.

– “La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)” en Pérez Zalduondo, Gemma y otros (coord.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): actas del congreso*. (Vol. 2) Universidad de Granada, 2001, pp.83-104.

– y GAN QUESADA, Germán. “*A modo de esperanza...* caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta” en Suárez-Pajares, Javier (ed.) *Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años cincuenta*. SITEM-Universidad de Valladolid, 2008.

– “De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956” González Lapuente, Alberto (ed.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol 7: La música en España en el siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2012, pp.101-167.

– “*Que nada aparezca en la calle que resulte ajeno [...] a los intereses del Estado*: La música en el Ministerio de Información y Turismo (1951-1956)” en Pérez Zalduondo, Gemma y Gan Quesada, Germán (ed.). *Music and Francoism*. Brepols, 2013, pp.173-201.

PESSARRODONA, Aurèlia. “L’Expressió del sentiment cristià a la música contemporània” (1945-2000): Messiaen, Soler, Penderecki, Pärt, Gubaidulina”. Fundació Joan Maragall. Barcelona, 2002 (inédito).

– “Josep Soler’s Compositions inspired by Dürer and Murillo”. *Music in art*. Vol. 31, nº 1-2, 2006, pp.165-174.

PICON, Gaëtan. *Panorama de las ideas contemporáneas*. Guadarrama, Madrid, 1958.

PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Doble J. Sevilla, 2010.

PLA, Josep. “Xavier de Viura, poeta i nigromàntic” en *Retrats de Passaport* (Obra Completa, 17). Destino, Barcelona, 2014.

PLATÓN. *Diálogos* (V). *Teeteto*. Gredos. Madrid, 2006 (Trad. de A. Vallejo Campos. 4ª reimp., 1ª ed., 1988)

– *Diálogos* (IV) *República*. Gredos. Madrid, 2008 (Trad. de Conrado Eggers Lan).

– *Diálogos* (I) *Protágoras*. Gredos. Madrid, 2008 (Trad. de Carlos García Gual. 9ª reimp., 1ª ed., 1981).

– *Diálogos* (VI). *Timeo*. Gredos. Madrid, 2008 (Trad. de Francisco Lisi).

PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. “La sociedad musical” en González Lapuente, Alberto (ed.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol 7: La música en España en el siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2012, pp.335-422.

PLOTINO. *Enéadas* I-II. Gredos. Madrid, 2008 (Trad. de Jesús Igal. 3ª reimp., 1ª ed., 1982).

POINCARÉ, Henri. *Ciencia e hipótesis*. Espasa. Madrid, 2002 (Alfredo B. Besio y José Anfil).

POLO, Magda. *Historia de la música*. Universidad de Cantabria. Santander, 2014 (3ª ed., 1ª ed., 2010).

PONS, Jordi. *Ética y Estética en el pensamiento de Arnold Schönberg*. Tesis Doctoral UPF, Barcelona, 2001 (ed.: *Arnold Schönberg. Ética, estética, religión*. Acantilado. Barcelona, 2006).

– *El camino hacia la forma. Goethe, Webern, Balthasar*. Acantilado. Barcelona, 2015.

POPPER, Karl. *Realismo y el objetivo de la ciencia. Post Scriptum a La Lógica de la investigación científica* (Vol. I). Tecnos. Madrid, 2011 (Trad. de Marta Sansigre Vidal. 3ª ed., 1ª ed., 1983).

– *Teoría cuántica y el cisma en Física. Post Scriptum a La Lógica de la investigación científica* (Vol. III). Tecnos. Madrid, 2011 (Trad. de Marta Sansigre Vidal. 4ª ed., 1ª ed., 1985).

POWELL, Nicolas. *The sacred spring. The arts in Vienna 1898-1918*. Studio Vista. London, 1974.

PRATS, Lluís. *Escritos sobre música*. La Gaya Ciencia. Barcelona, 1974.

PRIGOGINE, Ilya. *El nacimiento del tiempo*. Tusquets. Barcelona, 2005 (Trad. de Josep Maria Pons. 4ª ed., 1ª ed., 1991).

PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido* (7 Vol.). Alianza. Madrid, 1998 (Trad. de Consuelo Berges).

PUERTAS, David. *Joaquim Homs: 1906-2006, cent anys*. Consorci de l'Auditori i L'Orquestra. Barcelona, 2006.

– *Notes de Concert. Recull d'articles sobre música i músics catalans*. Sebla. Sant Pere de Ribes, 2011.

PUJOLS, Francesc. *La visió artística i religiosa d'en Gaudí*. Quaderns Crema. Barcelona, 1996.

QUINT, Joseph. “Das Echtheitsproblem des Traktats *Von Abegescheidenheit*” en *La Mystique Rhénane. Colloque de Strasbourg 16-19 mai 1961*. Presses Universitaires de France. Paris, 1963, pp.39-57.

RABASEDA I MATAS, Joaquim. *Jaume Pahissa: un cas d'anàlisi musical*. Tesis Doctoral, UAB, Barcelona, 2006.

RAMOS LÓPEZ, Pilar. “Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1931)”. *Resonancias*, nº 33, diciembre 2013.

RICOEUR, Paul. “De la interpretación a la traducción” en Lacocque, André y Ricoeur, Paul. *Pensar la Biblia. Estudios exegéticos y hermenéuticos*. Herder. Barcelona, 2001 (Trad. de Antonio Martínez Riu).

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Alianza. Madrid, 1999 (Trad. de José María Valverde).

RIPALDA José María. “Lo político imposible” en Muñoz, Jacobo (ed.) *Melancolía y verdad. Invitación a la lectura de Th. W. Adorno*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2011.

RIUS, Mercè. *T.W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad*. Laia. Barcelona, 1984.

– “Adorno y Sartre: la estética del compromiso”. *Daimon. Revista de Filosofía*, nº 41, 2007.

RIVERA GARCÍA, Antonio. “El tradicionalista renovador, Menéndez Pelayo visto por el socialista Araquistáin” en Rodríguez Sánchez de León, M^a José (ed.) *Menéndez Pelayo y la literatura: estudios y antología*. Verbum. Madrid, 2014, pp.25-52.

RODRÍGUEZ-PEÑA, Alejandro. “Kurt Gödel: el límite lógico de la modernidad”. *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*. 2^a época, nº 5, 2010, pp.381-387.

ROMANÍ, Oriol. *Trobades amb Joaquim Homs*. Amalgama. Berga, 2004.

ROSEN, Charles. *Schoenberg*. Acantilado. Barcelona, 2014.

ROURA, Teodor. “Aproximació als orígens de l'obra teòrica de Josep Soler”. *Eines de creació musical. Curs II: Josep Soler*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1996.

– “Josep Soler. Música vocal” en Cuscó, Joan (coord.) *Josep Soler. Componer y vivir*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2010, pp.147-177.

– “Una aproximació a la música i el pensament de Josep Soler”. *Sonograma*, nº 8, octubre de 2010, pp. 1-21. Disponible en: http://www.sonograma.org/num_08/articles/sonograma08-Josep-Soler-musica-pensament.pdf [Última consulta: 12 de septiembre de 2016].

– “Afinidades literarias. Los textos en la música de Josep Soler”. *El Perro Blanco*. Año 3, nº 9. Zaragoza, primavera de 2011, pp.39-41.

– (18 de mayo de 2014). *Taltabull, mestre dels temps difícils. Conversa amb Teodor Roura*, Catalunya Música. Disponible en: <http://www.ccma.cat/catrado/alacarta/Qui-te-por-del-segle-XX/Cristofor-Taltabull-mestre-dels-temps-dificils-3/audio/813611/> [Última Consulta: 11 de abril de 2016].

RUFER, Josef. *The works of Arnold Schoenberg. A catalogue of his compositions, writings & paintings*. Faber and Faber. London, 1962.

RUH, Kurt. *Meister Eckhart. Theologe, Prediger, Mystiker*. Beck. München, 1989 (2ª ed., 1ª ed., 1985).

RUIZ-DOMÉNECH, José Enrique. “Heidegger y el siglo XX”. *Enrahonar*, nº 34, 2002, pp.95-103.

RUPERT HALL, Alfred. “Newton versus Leibniz: from geometry to metaphysics” en Bernard Cohen, I. y Smith, G.E. *The Cambridge Companion to Newton*. Cambridge University Press, 2002, pp.431-454.

SABANEIEV, Leonidas. “*Prometheus*, de Skriabin” en Kandinsky, V. Y Marc, F. *El jinete azul*. Paidós. Madrid, 2010 (Trad. de Ricardo Burgaleta Weber. 2ª ed., 1ª ed., 1989).

SACAU-FERREIRA, Enrique. *Performing a Political Shift: Avantgarde Music in Cold War Spain*. Tesis Doctoral. Oxford University, 2011, p.127. (Disponible en: <http://ora.ox.ac.uk/objects/uuid%3A6f601c57-c9f0-4320-9a3a-8493ecf1101a> [Última Consulta: 12/4/2016]).

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Tusquets. Barcelona, 2010 (Trad. de Raúl Gabás. 4ª edición. 1ª ed., 2001).

– *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Tusquets. Barcelona, 2008 (José Planells Puchades).

– *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Tusquets. Barcelona, 2013 (Trad. de Raúl Gabás. 3ª ed., 1ª ed., 1997).

SALAZAR, Adolfo. *La música actual en Europa y sus problemas*. J.Mª Yagües. Madrid, 1935.

SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. “El concepto del tiempo en el pensamiento de Josep Soler y Bernd Alois Zimmermann. Estudio comparativo de las óperas *Edipo y Yocasta* y *Die Soldaten*”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. Vol. 1, nº 2, abril-septiembre de 2005, pp.201-239.

– “Gabriel Rodríguez y su relación con Felipe Pedrell. Hacia la creación de un lied hispano”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 10, 2005.

– *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. SEDEM. Madrid, 2009.

– “Música, Cosmología y Ética en el pensamiento de Josep Soler” en Cuscó, Joan (coord.) *Josep Soler. Componer y vivir*. Libros del Innombrable. Zaragoza, 2010, pp.47-76.

– *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*. Scherzo. Madrid, 2013.

– “Ciencia, comunicación y libertad en el pensamiento estético del compositor Robert Gerhard”. Sánchez de Andrés, L. y Presas, A. *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pp.107-142.

SANTANA, Sandra. *El laberinto de la palabra. Karl Kraus en la Viena de Fin de Siglo*. Acantilado. Barcelona, 2011.

SCHELLING, Friedrich. *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*. Tecnos. Madrid, 1993 (Trad. de Virginia Careaga).

– y HÖLDERLIN, F.; HEGEL, G.W.F. “El programa de sistema más antiguo del idealismo alemán” en Arnaldo, Javier (ed.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. Madrid, 1994 (2ª ed. 1ª edición de 1987), pp.229-231.

– *Sistema del idealismo transcendental*. Anthropos. Barcelona, 2005 (Trad. de Jacinto Rivera y Virginia López. 2ª ed., 1ª ed., 1988).

– *Carta a G.W.F. Hegel*, 6 de enero de 1795, en *Briefe von und an Hegel*. Vol. I, Hoffmeister. Hamburg, 1952, p.22 (Trad. cast. de Raúl Gutiérrez y Hugo Ochoa disponible en: http://www.olimon.org/uan/hegel-schelling_correspondencia.pdf [Última consulta: 13 de abril de 2016]).

- SCHLEGEL, Friedrich. “Alocución sobre la mitología” en Arnaldo, Javier (ed.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. Madrid, 1994 (2ª ed. 1ª edición de 1987), pp.199-208.
- SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de Armonía*. Real Musical. Madrid, 1974 (Trad. de Ramón Barce).
- *Cartas*. Turner. Madrid, 1987 (Trad. de Ángel Fernando Mayo).
 - *El estilo y la idea*. Idea Books. Barcelona, 2005.
 - “La relación con el texto” en Kandinsky, Vasili y Marc, Franz. *El Jinete azul*. Paidós. Barcelona, 2010 (Trad. de Ricardo Burgaleta Weber. 2ª ed. 1ª ed. 1989).
 - *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*. Il saggiatore. Milano, 2008.
- SCHOLEM, Gershom. *Las grandes tendencias de la mística judía*. FCE. México, 1996 (Trad. de Beatriz Oberländer. 2ª ed., 1ª ed. de 1993).
- SCHORSKE, Carl E. *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*. Siglo XXI. Buenos Aires, 2011 (Trad. de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba).
- SCHRÖDINGER, Erwin. “Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik”. *Naturwissenschaften*, vol. 23, nº 48, 29 de noviembre de 1935, pp. 807-812.
- SÉAILLES, Gabriel. *Essai sur le génie dans l’art*. Félix Alcan. Paris, 1897 (2ª ed., 1ª ed., 1883).
- SEARLE, John R. “Minds, brains, and programs”. *Behavioral and Brain Sciences*. Vol. 3, nº3, Cambridge University Press. September, 1980, pp.417-424.
- *El misterio de la conciencia*. Paidós, Barcelona, 2014 (4ª ed., 1ª ed., 2000).
- SÉNECA. *Tragedias completas*. Cátedra. Madrid, 2012 (Trad. de Leonor Pérez Gómez).
- SERRES, Michel. *Historia de las ciencias*. Cátedra. Madrid, 1991.
- SPINOZA, Baruch. *Pensamientos Metafísicos*. Alianza. Madrid, 2006 (Trad. de Atilano Domínguez. 2ª ed., 1ª ed., 1988).
- *Ética demostrada según el orden geométrico*. Tecnos. Madrid, 2009 (Trad. de Vidal Peña García. 1ª reimp., 1ª ed., 2007).
- STEINER, George. *Presencias reales*. Destino. Barcelona, 2007.
- STRECKER, Stefan. *Der Gott Arnold Schönbergs. Blicke durch die Oper Moses und Aron*. Lit, Münster, 1999.
- STROCCHI, Franco. *An Introduction to the Mathematical Structure of Quantum Mechanics*. World Scientific/Hackensack. New Jersey, 2008 (2ª ed., 1ª ed., 2005).
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Schönberg. Vida, Contexto, Obra*. Alianza. Madrid, 1991 (trad. Ana Agud).

SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.) *Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años cincuenta*. SITEM-Universidad de Valladolid, 2008.

– “Una cuestión de Estado: la repatriación de Manuel de Falla vivo o muerto” en Alonso, Celsa *et álli*. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. ICCMU. Madrid, 2010, pp.169-186.

TAFALLA, Marta. “De Theodor W. Adorno a Rachel Whiteread. El arte anamnético” en MUÑOZ, Jacobo (ed.). *Melancolía y verdad. Invitación a la lectura de Th. W. Adorno*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2011, pp.139-156.

TALTABULL, Cristòfor. “Les tres germanes”. *Art Jove*, nº 14, 30 de junio de 1906, pp. 226-228.

– “Bruckner y la IV Simfonía”. *Empori*. Nº 1, enero de 1907, pp. 25-34.

– “Concerts de l’Associació Musical”. *Empori*. Nº 3, marzo de 1907, pp. 165-166.

– “Pròlech. La Simfonia après Beethoven, per Fèlix Weingartner”. *Empori*. Nº 6, junio de 1907, pp. 305-309.

– “Max Reger”. *El Poble Català*, dimarts 15 de octubre de 1907, p.1.

– “De retorn d’Alemanya (impressions)”. *Revista Musical Catalana*, nº 61, enero de 1909, pp. 16-19.

TARUSKIN, Richard. *The Oxford History of Music. The early twentieth century* (Vol. 4). Oxford University Press, 2005.

TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de la estética* (Vol. I) *La estética antigua*. Akal Madrid, 2011 (Trad. de Danuta Kurzyca. 3ª ed., 1ª ed., 1987).

– *Historia de la estética* (Vol. II) *La estética medieval*. Akal. Madrid, 2007 (Trad. de Danuta Kurzyca. 3ª ed., 1ª ed., 1989).

TAVERNA-BECH, Francesc. “Prólogo: una aproximación a la vida y la obra de Joaquín Homs” a Homs, Piedad. *Catálogo de Obras de Joaquín Homs*. Fundación Juan March. Madrid, 1988.

TERMES, Josep. “El catalanisme vertebrador de la societat catalana” en Gabriel, Pere. *Història de la cultura catalana* (Vol. V). Ed. 62. Barcelona, 1994.

THÜLEN, Bodil von. *Arnold Schönberg: Eine Kunstanschauung der Moderne*. Königshausen & Neumann. Würzburg, 1996.

TOLSTÓI, León. *¿Qué es el arte?*. Ediciones Universidad de Navarra. Pamplona, 2007. (Trad. de Víctor Gallego).

TREVOR-ROPER, Hugh. *La crisis del siglo XVII. Religión, reforma y cambio social*. Katz. Madrid, 2009.

- TRÍAS, Eugenio. *La edad del espíritu*. Random House Mondadori. Barcelona, 2006.
- TROTTIER, Danick. “Schoenberg dans la vie et l’ œuvre de Koechlin” en Cathé, P., Douche, S. i Duchesneau, M. *Charles Koechlin: compositeur et humaniste*. Vrin, Paris, 2010, pp.297-325.
- TURING, Alan. “Computing machinery and Intelligence”. *Mind. A quarterly review of psychology and philosophy*. Vol. LIX, nº 236, October, 1950, pp. 433-460.
- VALDÉS, Ignacio José. *Joaquim Homs y su obra (1906-2003)*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 2006.
- VALLS, Manuel. *La música actual*. Noguer. Barcelona, 1980.
- VEGA, Amador. “Iniciación y hermenéutica: estudios sobre mística comparada”. *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*. nº 0, 1995, pp.279-284.
- “Notas” a Maestro Eckhart. *El fruto de la nada y otros escritos*. Siruela. Madrid, 2006 (Trad. de Amador Vega. 5ª ed., 1ª ed., 1998).
- VERDAGUER, Mario. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*. Guillermo Canals/Universitat de les Illes Balears, 2008.
- VILAR, Gerard. “Theodor W. Adorno: una estética negativa” en BOZAL, Valeriano (ed.). *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas* (Vol. II). A. Machado Libros. Madrid, 2002, pp.208-212.
- VIURA, Xavier. *Impressions Wagnerianes*. F. Giró. Barcelona, 1908.
- VON FISCHER, Kurt. *Die Passion: Musik zwischen Kunst und Kirche*. Bärenreiter. Kassel, 1997.
- VV.AA. *Deu anys de música al Jardí dels tarongers (1948-1958)*. Casa Bartomeu. Pedralbes. Barcelona, 1958.
- VV.AA. *Wagner i Catalunya*. Edicions del Cotal. Barcelona, 1983.
- VV.AA. *Estudios sobre la Crítica del Juicio*. CSIC. Madrid, 1990.
- VV.AA. *Historia de la Edad Media*. Ariel. Barcelona, 2014 (3ª ed., 1ª ed. de 1992).
- WACKENRODER, Wilhelm H. y TIECK, Ludwig. *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*. KRK Ediciones. Oviedo, 2008 (Trad. de Héctor Canal).
- WALTER HILL, John. *La música barroca*. Akal. Madrid, 2010 (1ª reimp., 1ª ed., 2008).
- WATSON, Peter. *Historia intelectual del siglo XX*. Crítica. Barcelona, 2007 (5ª ed., 1ª ed., 2002).
- WEBER, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Alianza. Madrid, 2012 (Trad. de Joaquín Abellán).

- WEBERN, Anton. *El camino hacia la nueva música*. Nortesur. Barcelona, 2009 (Trad. José Aníbal Campos).
- WEINGARTNER, Felix. *Die Symphonie nach Beethoven*. Samuel Fischer Verlag. Berlin, 1898.
- WEININGER, Otto. *Sexo y Carácter*. Losada, 2004 (Trad. de Felipe Jiménez de Asúa).
- WEINRICH, Harald. *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Siruela. Madrid, 1999.
- WELLMER, Albrecht. “La unidad no coactiva de lo múltiple. Sobre la posibilidad de una nueva lectura de Adorno” en Wellmer, A. y Gómez, V. *Teoría crítica y estética*. Universitat de València, 1994.
- *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*. Cátedra. Madrid, 1996. (Trad. de Manuel Jiménez Redondo).
- WILLIAMS, Trevor Illtyd. *Historia de la Tecnología*. Vol 5: desde 1900 hasta 1950. Siglo XXI. Madrid, 1987 (Trad. de Juan C. Navascués Howard).
- WILLIAMSON, David G. *Bismarck and Germany: 1862-1890*. Routledge. New York, 2011 (3ª ed., 1ª edición de 1986).
- WINCKELMANN, Johann J. *Historia del arte de la Antigüedad*. Akal. Madrid, 2011.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tagebücher 1914-1916. 7 de octubre de 1916. Werkausgabe, Band 1*. Suhrkamp. Frankfurt, 1999.
- XENAKIS, Iannis. *Formalized music: Thought and Mathematics in Composition*. Pendragon Press, New York, 1992.
- *Música de la arquitectura*. Akal. Madrid, 2009 (Trad. de Miguel Ángel Ruiz-Larrea).
- ZABALA, Alejandro. “El Lied” en Bonastre, Francesc y Cortés, Francesc (coord.) *Història crítica de la Música Catalana*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 2009, pp.281-326.
- ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1986 (1ª reimp., 1ª ed., 1955).
- ZAMORA, José A. “Th. W. Adorno y la praxis necesaria. Prolegómenos a una propuesta de ética negativa”. *Enrahonar*. Nº 28, 1997.
- ZOURABICHVILI, François. *Spinoza. Una física del pensamiento*. Cactus. Buenos Aires, 2014.

Anexos

Anexo I. *¡Montaña!* (1951)¹

¡Montaña!

La montaña es la paz

Es aire. Es luz. Es vida sin ninguna otra interferencia.

La montaña es una isla en la llanura. Es como un monstruo silúrico que duerme un sueño eterno.

Poco a poco, subiendo a lo más alto, el aire es más puro.

Es semejante a un cristal helado.

Arriba el disco solar emerge en una eclosión de luz.

Es la fuente de la vida.

Todos los hombres superiores han amado el campo y la belleza irreal del amanecer.

¡Tristeza infinita de una Bucólica!

¡Cuán maravillosos debían ser los árboles y montañas en la patria de Virgilio cuando le arrancaron tan bellos sonos a su poesía!

Debían ser bosques de verdes ardientes y montes blancos por la nieve, reluciendo al sol naciente como mármoles etéreos o como montes engarzados de diamantes.

¡Trágica sencillez de la tosca música del pastor!

Es como una canción ritual y excelsa de su rudeza.

Es como un canto ancestral.

Una tranquilidad infinita corre por la llanura y los sonos de la gaita llevan a los hombres recuerdos de viejas historias.

Relatan leyendas de jardines olvidados en la noche...

¡Oh monte de luz!

¡Vida serena de tu cumbre envuelta en nubes y estrellas pálidas y flores jamás vistas por humanos!

¹ SOLER SARDÁ, José. “¡Montaña!”. *Caspe. Colegio Sagrado Corazón de Jesús*. Barcelona, marzo-abril, 1951.

En tu cumbre parece que se esconde un secreto mágico: un palacio encantado o el castillo del Grial...

Eres como un ser maravilloso que nace y muere cada día para volver a vivir.

Es como la vida: nacer para vivir.

En tus laderas se apiña la nieve de una pureza blanca, de una sensualidad delirante.

Reluce como un espejo de plata y el sol lo hierde con un color semejante a una rosa blanca reflejada en el metal.

Luego, cuando el sol muere en un incendio sideral, para volverse frío y helado en el espacio, parece una antorcha reflejada en un cristal de bronce, roja y temblorosa.

Anochece.

Ahora, sólo la pálida Luna, amada por los poetas, alumbrará tu cumbre, mientras te hundes en la negra luz de la noche hasta la nada.

Anexo II. *Requiem* (1952)²

Requiem

–“Entri”.

Era una vieja pequeña y temblorosa.

–“Què vol?”

La muchacha la miró tímidamente.

–“Què vol?”... Vostè és de fora, no?... Sí, no la tinc vista...”

– Vine sólo esta tarde – aclaró ella–. Dígame, ¿no vive aquí E...?

–“Hi va viure –divagó la vieja–. El coneixia?” –inquirió recelosamente.

Negó con la cabeza.

–“Es va morir l’any passat.”

Algo giró delante de sus ojos: –Me pidieron que preguntase por él.

–“El coneixia vostè?” –repitió. Ella no oyó la pregunta.

–Tiene una bonita casa– quiso alabar. La vieja cerró la puerta.

–“Tinc”. Aproximóse al ventanuco.

A través de las blancas cortinas vio una testa coronada que giraba velozmente. Sus ojos se encontraron con los inexpresivos del muñeco. Parecióle que la miraban con ferocidad y retrocedió.

–“Son els gegants”– murmuró a sus espaldas la sombra.

–“Sí?”

–“Aquella és la geganta.”

Sus ojos extraviados buscaron una salida y entre el raudal de gente que la envolvía vio unos seres pequeños, informes, de cabezas inmensas que giraban.

Pasó la procesión.

El pasadizo estaba iluminado por la luz de las antorchas, que discurrían lentas como gusanos entre nubes de incienso. La luz temblaba en el semblante del portador y el aliento de la muchedumbre la ensordecía. Pero ningún ruido rasgaba el monótono canto de los acompañantes del Santo.

Pasó.

² SOLER SARDÀ, Josep. “Requiem”. *Acció Catòlica*, nº XII; 34-35, Vilafranca del Penedès, 1952, p.299.

También reproducido en: CUSCÓ, Joan (coord.) *Josep Soler i Sardà. Compeny i vivir*. pp.200-201.

—Son bonitos— contemporizó la otra.

—“Són”.

Rió con dulzura en un desesperado esfuerzo para evitar las lágrimas y arañó la mesa nerviosamente.

—“Adéu”— dijo la oscura forma al cerrar la puerta.

Y la pequeña muchachita repitió sollozando: —¡Adiós!

II

Caminó lentamente a través de estrechas callejuelas. Un torbellino de fuego la hizo retroceder hacia una puerta carcomida y llena de polvo.

—“Els dimonis, els dimonis!”— gritaban arrapiezos llenos de gozo.

Una oleada le arrastró velozmente por oscuros pasadizos. En su incesante girar oía el pueblo que se apretujaba y entrechocaba. Le parecía que las casas le aplastarían y de trecho en trecho veía brillar algunas estrellas tachonando un trozo de cielo. Alzó la vista. El tronar de la gente aumentaba incesantemente. La multitud llenaba ahora una inmensa plaza. Veía unos pilares de hombres que ascendían como cipreses, rectos y temblorosos... ¡Cipreses en el cementerio! ¡Y abajo había sólo algunos huesos!...

De nuevo imperó un silencio como de júbilo, de terror, y vino la oscuridad. Le pareció que un mundo estallaba. La rodeaba un espiral de fuego y de no sabía dónde caían cascadas blancas, delirantes de luz. Un torbellino de campanas sacudía el aire y los hombres exhalaban un vaho caliente y brutal. Entró en la Iglesia.

Ahora cantaban himnos de alegría. Pero para ello todo estaba perdido. Lloró.

Su alma, subiendo hacia lo alto, perdióse entre las cosas, las nubes de incienso que le ahogaban, las armonías del órgano, el rugir del pueblo en su frenético suplicar, y se escapó con el retumbar de las campanas hasta el infinito.

Anexo III. *¿Música o Nueva Música?* (1976)³

Hace 25 años que me dedico a la música y, especialmente, a componer; por vez primera, recibo un encargo de una entidad oficial para escribir una obra y esta noche la Orquesta de la Ciudad dará la primera audición de dicho encargo: por ello, por ser la primera y única ocasión pública que me ha sido concedida –ya que con este motivo se reconoce oficialmente mi existencia–, me es difícil decir en pocas palabras todo aquello que, dentro de un contexto normal y en circunstancias en que el libre acceso a orquestas y festivales nacionales fuese idéntico para todos, desde ya hace muchos años habría podido decir y expresar con mi palabra y mi música.

El título de este breve comentario habla de música y “nueva música”: ello nos lleva también, ya que el estreno de la obra-encargo se realiza dentro de un contexto de “música nueva”, a hablar de la obra en sí, qué significado tiene para el autor, cómo se halla situado éste frente al fenómeno de la “nueva música” y, en general y en resumen, qué es lo que un compositor de Barcelona siente y piensa al ser requerido por vez primera, después de años y años de trabajo, para escribir una obra para el único Festival y la única actividad oficial, patrocinada por el Estado, que se celebra en el transcurso del año en nuestra ciudad.

El nombre de *Apuntava l'alba* –procedente un poema de Verdaguer– pretende ser un canto, o una meditación, a la esperanza, a la aurora que quizá, después de tiempos muy difíciles, parece se levanta o intenta levantarse frente a nosotros; el artista es consciente de su vinculación íntima con la sociedad que lo rodea y sus problemas son los suyos y sólo sabe comentarlos con música y únicamente –cuando tan rara ocasión ocurre– con la palabra.

Bien sé que esta obra, como asimismo lo que aquí se diga o se intente decir será todo completamente inútil; no por existir esta obra –y como ella y detrás de ella toda una vida de compositor–, se va acelerar un proceso de liberación y respeto para todos los

³ Texto leído el 4 de febrero de 1976 durante la VI Semana de Nueva Música ante presencia del notario Ignacio Zavala. Copia con certificación notarial: “nº 187/copia de escritura 11/2/1976”.

compositores del país y no poder decir en público aquello que tantos y durante tanto tiempo hemos callado y llevado dentro, nos van a escuchar ni menos intentarán solucionar el grave problema que pesa sobre el compositor –o sobre casi todos los compositores– del país. Es esta una meditación esencialmente pesimista: en la nota al programa insisto en que el hombre es un lobo para el hombre y sólo el hecho de ser hombre ya es una gran vergüenza; la única posible diferencia está en la calidad y en la forma de distribuir esta maldad esencial; por otra parte el elemento más oficial e integrado vibra escasamente o no vibra en absoluto frente a problemas de justicia o categoría: los intereses creados y la comodidad o el autoritarismo son desgraciadamente su único móvil.

El artista es infinitamente sensible a su momento social y al contexto dentro del que vive o del que le obligan a vivir: por ello la música que escribe es tan amarga y tan humillada: esta “nueva” música que aquí se patrocina es, en realidad, la de siempre, pero cada día más teñida de angustia y temor: la esperanza de alguna solución, –aunque la vislumbramos en una total renovación de los mandarines omnipotentes que hasta ahora han dispuesto a su capricho las reputaciones y aún del derecho a trabajar y vivir de los artistas del país–, se nos aparece lejana aunque no renunciamos a ella.

Un diálogo presupone, si no una cierta igualdad, por lo menos un cierto respeto y un mínimo de derechos: ser compositor y compositor catalán, en la España oficial de la Comisaría de la Música, es ser un iluso marginado, privado de cualquier posibilidad de acceder a la tribuna pública, de diálogo e información y de ayuda estatal u oficial y de la posibilidad de intervenir como intérprete –si se da el caso– o como autor, normalmente y con regularidad, a entidades como la Orquesta Nacional, la de la Televisión o a alguno de los múltiples Festivales que triunfalmente se celebran en el resto de la Península. Aquí quiero hablar de música y de la “nueva música” pero antes debo decir qué es y dentro de qué contexto se desarrolla “mi” música –que por naturaleza es la que más conozco–, y la de los demás compositores que residen en el área catalana y que no se hallan integrados, por un motivo o por otro, en el Centro.

Un compositor, un músico, que no pertenezca a este Centro omnipotente, vive una cultura de peaje: si algo hace, tiene que pagarlo de su bolsillo o del bolsillo de entidades particulares y benefactores locales: de la gran cantidad que el Estado y Comisaría de la Música gastan en Madrid –y de lo poquísimo que invierten en el resto de España–, casi

nada llega a Barcelona. Véase a este respecto el lúcido y muy claro libro de Manuel Valls La música en cifras (Barcelona, 1974) del que, a pesar de las mutilaciones impuestas por la censura de la propia editorial, se desprende una visión y una imagen bien claras. Quiero aprovechar este momento para adherirme completamente y en absoluto a todo lo expresado en este libro; estoy bien seguro de que casi todos los oyentes, músicos y compositores de Barcelona aquí presentes piensan y sienten lo mismo y que sólo expreso el sentir de todos.

Un compositor –sea de música o de “nueva música”– no puede vivir en Barcelona, o en el resto de España, de su música, y me atrevería a decir que ni tan sólo puede morir: ni su entierro se podría pagar con la ayuda que se “recibe”; uno de los decanos entre nuestros compositores, pionero del dodecafonismo en la Península, a sus 70 años ha recibido únicamente Un solo encargo de Comisaría; para un entierro es una cantidad muy justa. Tendría que ser casi de caridad.

Quisiera citar un párrafo del libro citado de Valls en el que resume el capítulo ¿De qué vive el compositor? “... Las proclamas oficiales pregonan la eficiencia de la normativa musical, corolario de desvelos gubernamentales por la cultura, de su protección por la música. La realidad –y la realidad la conocen los que están en el círculo de la problemática cultural– es que ni la organización masiva de conciertos en la capital, ni el contrato de las figuras estelares de la interpretación o de la dirección de orquesta (que esto es lo que por protección a la música se entiende oficialmente) pueden en buena fe considerarse atención hacia la música ni menos hacia el compositor. Éste contará con algún auxilio esporádico o repetido (encargos); con algún premio o con alguna ayuda particular (Fundación March, Huarte, Castellblanch)” (aunque entre paréntesis quisiera decir que la asignación de la Fundación March para la composición de una ópera como la que compuse en 1972, “Edipo y Yocasta”, fue de 180 mil pesetas lo que no cubre ni los gastos de material de orquesta –la obra tiene una duración de dos horas– y como dato curioso diré que se estrenó en el Festival de Barcelona de Juventudes Musicales en el año 1974 con la total oposición de la Comisaría que hizo lo que pudo para evitar su estreno; la Radio y la Televisión no quisieron retransmitirla ni grabarla; ¿habría sucedido esto caso de ser su autor uno de los mandarines, bien poco maravillosos por cierto, de la Capital? Requerida la Fundación March para ayudar a su estreno contestó que estaba interesada en el estreno de otra ópera en España de un autor... sudamericano).

Valls continúa: “...nos interesa sólo hacer notar que en España el compositor es un fantasma que trabaja en innumerables menesteres y que en sus momentos de ocio se dedica a su ocupación favorita...”.

Por todo ello, conscientes de estos años de marginación y auténtico desprecio, los compositores de Barcelona somos unos artistas amargados y humillados, ofendidos innecesariamente y esto sólo por el placer de hacerlo o, en el mejor de los casos, por considerarnos unos provincianos a los que alguna vez se visita con la misma curiosidad e indiferencia con que vamos al zoo a contemplar algún animal raro.

El diálogo Barcelona –Madrid/Comisaría siempre ha sido muy difícil pero la única solución posible para clarificarlo e intentar una solución que, a la larga, sería buena para todos, sólo está en que se hable –si no claro del todo– por lo menos un poco claro.

Aprovecho esta ocasión que tan inesperadamente se me concede y que, debo decirlo, estuve durante muchos días dudando en aceptar, para iniciar este posible diálogo aunque para mi sea algo desconcertante por ser dentro de una semana de “nueva música”. Y digo desconcertante ya que no soy un compositor –o no pretendo serlo– de “nueva” música sino únicamente soy compositor de música, de esta música de la que se decía antiguamente que amansaba las fieras (y visto el panorama esto es algo más que dudoso pues muchas veces, el papel de Orfeo, frente a los omnipotentes dueños de Comisaría, es algo bien difícil y uno no sabe qué lira tocar...), de esta música, digo, que se debate con inmensos problemas en los Conservatorios, incluso de la Capital por no decir de Provincias, y delante de la cual los oyentes se hallan tan en extremo mal preparados.

Digámoslo claro: el nivel musical del pueblo español es bajísimo y el nivel oficial es aún más asombrosamente bajo: si algo se ha hecho es cubrir las apariencias, editar grandes programas, visualmente aparatosos, con célebres y carísimas figuras internacionales, mas el nivel en que se desenvuelven los oyentes de Madrid y Barcelona –y peor aún en Provincias– es ínfimo; sólo un reparto equitativo del gran potencial económico de que se dispone y una verdadera administración, respetando las distintas individualidades de cada provincia (recordando que, quizá España es diferente pero que Cataluña aún lo es más ya que nosotros, por la historia y por el talante siempre hemos sido Europa y hacia ella

miramos), respetando las distintas entidades musicales de cada ciudad; sólo a partir de esta base se podrá acceder a un verdadero resurgir de la música y a un verdadero hermanamiento de las distintas regiones de la Península, hermanamiento que sea auténtico y con capacidad de fructificar y dar nacimiento a verdaderos valores que se puedan valer por sí solos: ello es el producto y resultado de un programa político pero es derecho y deber de todos integrarnos en la ordenación de la política –derecho que ya Platón decía ser el más sagrado que tiene cualquier ciudadano– y que, de manera sistemática, en el campo musical al que ahora nos concretamos, nos ha sido negado sistemáticamente; la democratización de la música tiene que llegar tarde o temprano y con ella –a pesar de todos los defectos humanos que puedan aún seguir existiendo– podrán coexistir la música (con mayúscula) y cualquier “nueva música” que la curiosidad o el esfuerzo del artista vaya descubriendo.

Pero primero es preciso asentar las bases de la “música”: que en cualquier Conservatorio se se estudien las obras de Machaut o Monteverdi al lado de Chopin y que, al costado de las sonatas de Beethoven los pianistas trabajen Schönberg o Messiaen y que los profesores conozcan de verdad estas obras; que los Conservatorios tengan instrumentos, toda clase de aparatos para reproducir y trabajar el sonido, magnetófonos, una discoteca por lo menos básica; que la enseñanza de la historia y la teoría de la música sea racional y auténtica y que jamás se vuelvan a darse casos absurdos y penosos como el que actualmente se debate de la enseñanza musical en el BUP: los músicos profesionales tienen que tener salidas profesionales y su trabajo debe de estar garantizado por el Estado, no entorpecido y dificultado, y Comisaría tiene que estar al lado, no de Festivales triunfalistas y carreras políticas personales, sino de los músicos, de su profesión y de su labor como intérpretes y compositores: cada uno de estos puntos presupone una verdadera toma de conciencia y una humildad y dedicación de los que por su situación pueden abordarlos.

Este estudio y su realización debe de ser hecho por personas que sientan y vivan el problema, no por burócratas o empleados estatales que enfoquen el caso musical sin ningún amor a la música y a los músicos: sólo así podrá iniciarse un resurgir del nivel musical español: cuando los músicos y compositores de “provincias” dejen de sentirse objeto de una mal entendida caridad o de un gesto benevolente de magnanimidad: todos tenemos los mismos derechos y por encima de ellos, el derecho moral de demandar los

daños y perjuicios por la marginación en la que se nos ha tenido y también –debemos decirlo– por los actos de caridad, por las limosnas de que han sido objeto casi todos los compositores de Barcelona y demás provincias catalanas y aún del resto de España.

Poco he dicho de la “nueva música” pero desgraciadamente había mucho que decir de la Música. Si por “nueva” se alude a los que, más o menos jóvenes, somos tan ilusos que a pesar de todo aún trabajamos y componemos, aunque sea al vacío, entonces los compositores aquí presentes somos “nuevos” aunque las dificultades nos hagan “viejos” de aspecto y de reacciones; si por “nueva” se alude a una música que rompa con la gran tradición española –que siempre fue europea y universal–, entonces no soy (y me creo autorizado a decir) no somos “nuevos”. Somos músicos y nada más que esto y a pear de todo; preguntaba antes ¿de qué vive el compositor español, el compositor catalán? Y contestaba que de nada, sólo de ilusiones y nos asombrábamos de que en Madrid existan autores con 5 encargos en un sólo año; mientras que otros, con múltiples obras editadas en el extranjero, con ediciones de discos (pagadas por particulares) etc., tengan que contentarse con un sólo encargo en 25 o 50 años de profesión o, lo que es peor sin ninguno, que casos así también existen y sin que jamás una orquesta llamada Nacional haya incluido una sola obra en sus programas.

¿De qué viven los compositores? ¿Y de qué viven las orquestas estatales, por ejemplo, en Barcelona? De nada, porque no existen; pero en Madrid se celebran a la semana 5 conciertos pagados por el Estado a cargo de 2 orquestas igualmente estatales (y pagadas por el contribuyente, por todos nosotros, por mí); si en Barcelona tenemos orquesta (del Ayuntamiento) es porque la pagamos los barceloneses y aún tenemos que agradecer el que se nos permita tenerla ya que a su mantenimiento nada se aporta. Parece una situación natural porque “siempre” ha sido así pero un breve análisis nos llena de estupor.

¿Cuántos compositores e intérpretes han tenido que exilarse porque en su país no veían la posibilidad de abrirse camino ya que no pertenecían al Grupo Directivo? Su movimiento ha sido el de la huida, el del exilio. ¿Por qué afuera (en Alemania, Inglaterra, Canadá, etc.) han conseguido un alto nivel de vida y allí son considerados como músicos y como personas mientras que de haber restado en el país ya sabían perfectamente lo que les esperaba –el desprecio más o menos velado, la indiferencia oficial y la total falta de ayuda por parte de quienes más obligación tienen de prestarla–? La lista de estos

compositores, teóricos e intérpretes es larguísima; y piénsese que si algún intérprete español ha sobresalido o alcanzado un renombre auténtico es porque ha salido allende las fronteras; aquí nadie está interesado en potenciar a nadie, ni tan sólo –y esto es lo extraordinario– a los del “bunker” central; ¿qué habría sido de los compositores polacos si su Gobierno hubiese hecho lo mismo? La falta de protección al músico en España es verdaderamente asombrosa y quizá no llega ni tan sólo a tener categoría de mala fe; muy probablemente se debe a esta rara indiferencia, hecha de abulia y falta de amor a la música y a los que giran alrededor de ella y, al mismo tiempo, por una deformación profesional en la que sólo las apariencias y los programas editados cuentan.

Casi ya no es necesario decir nada más; para qué insistir en las nulas posibilidades de verse programados en la Orquesta Nacional o en la Televisión aunque sea por sólo una vez cada cinco años; para qué hablar del precio de las entradas en Barcelona y el precio en Madrid; la inexistencia, ya ancestral, de una imprenta musical; las cátedras sin cubrir en el Conservatorio o la enseñanza rutinaria y puramente para salir del paso de casi todos sus profesores; el que en Madrid se celebren 5 conciertos semanales pagados por todos nosotros mientras que en el resto de España no se celebra nada nunca.

El resto que se diga de divagaciones y elucubraciones musicales y estéticas sobre música y “nueva música” suena a música celestial. Menos “nueva música” y más música –de ayer y de hoy– pero música viva, no música con marginaciones y discriminaciones, administrada desde un Centro omnipotente y arbitrario; que la música sea de todos y para todos; sólo así se podrá conseguir un verdadero resurgir musical y continuar una tradición que alcanzó alturas que definen los nombres de Victoria, Morales y Antonio de Cabezón.